Sonderdruck aus:

Musik-Konzepte
Neue Folge
Heft 186

Marco Stroppa

Herausgegeben von
Ulrich Tadday
2019

edition text + kritik

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 186
Marco Stroppa
Herausgegeben von Ulrich Tadday
August 2019

ISSN 0931-3311
ISBN 978-3-86916-819-7

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Roberto Masotti, © Casa Ricordi, Milan, Italy

Die Reihe »Musik-Konzepte« erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 68,– oder im UN!-Abo für € 48,– durch jede Buch-, Musikalienhandlung oder über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich. Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für dieses Heft € 26,–

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Am Fliegerhorst 8, 99947 Bad Langensalza

Musik-Konzepte Neue Folge 186

Marco Stroppa

Vorwort

Der Komponist Marco Stroppa (*1959) schafft seine Werke wie ein Architekt: Jeder kleine Baustein muss berechnet und perfekt positioniert sein, damit seine kunstästhetische Vision sich optimal entfalten kann. Thema des Bandes sind die Grundsätze und Organisation der Musikarchitektur Marco Stroppas, seine Vorstellung vom musikalischen Raum und sein komplexer Begriff des elektronischen bzw. computergestützten Komponierens.

Computergestütztes Komponieren ist allerdings ein relativ unbestimmter Begriff, der weder einem Musikstil noch einer Gattung entspricht oder eine Klangspezifik bezeichnet. Marco Stroppa schlug hier seinen künstlerischen Weg ein, der umso gradliniger wurde, je mehr er das allgemeine Unspezifische des Begriffs als sein persönliches Spielfeld betrachtete. Da dieser Weg von den ersten Anfängen der kompositorischen Arbeit mit Computern bis heute reicht, ist er als Pionier wie als Experte des computergestützten Komponierens anzusprechen.

Innerhalb des vorliegenden Bandes wird eine Reihe von Einzelwerken zur Sprache gebracht, darunter kleinere wie »Moai«, ein Stück aus *Miniature Estrose, Primo Libro* (1991–2002) für Klavier und größere wie das Orchesterstück *Hiranyaloka* (1994). Ein weiter Bogen spannt sich von Marco Stroppas erster Radiooper, *Proemio* (1990) bis hin zu seiner neuesten Oper, *Re Orso* (2012). Und die Analyse des elektronischen Parts zu *Traiettoria* für Klavier und computergenerierte Klänge (1982–84) zeigt darüber hinaus, dass dramaturgische Aspekte auch in Stroppas Instrumentalmusik eine Rolle spielen. Auf diese Art gewährt der Band einen Einblick in die Werkstatt des Komponisten, macht die Komplexität seiner Werke erfahrbar und lässt gleichzeitig die tiefe Bewunderung für die filigranen klanglichen Resultate spüren.

Einleitend nimmt Elena Ungeheuer die Herausforderung an, einen Gesamtblick auf Stroppas Denk- und Schaffensuniversum zu werfen, ein Unterfangen, das angesichts der gegebenen kompositorischen Komplexität eigens gewürdigt werden will. Im Anschluss daran widmet sich Giacomo Albert der musikalischen Form Stroppas als einer vielschichtigen dramatischen Struktur, die sich im Laufe der letzten fünfzehn Jahre gewandelt hat. Ausgehend von der Diskussion einiger früher theoretischer Beiträge Stroppas zu *Traiettoria* (1982–84) konzentriert sich der folgende Aufsatz Pascal Decroupets dann auf analytische Betrachtungen zum Stück »Moai« aus den *Miniature estrose* (ab 1991) für Klavier sowie den Beginn der Orchesterpartitur *Hiranyaloka* (1993–94), der auf dieser Miniatur gründet. An Giacomo Alberts Ausführungen knüpft Giordano Ferrari an, indem er Stroppas Weg der musikalischen Dramaturgie nachgeht. Zunächst werden die beiden Radioopern einer näheren Betrachtung unterzogen, das Verhältnis von Text und Musik in *Proemio* (1990) und die Verwendung von Klang und Stimme in *In cielo in terra in*

mare (1992). Dann werden Stroppas erste Erfahrungen mit der Bühnenperformance betrachtet, um schließlich die entscheidenden Schritte zur Schaffung eines eigenen zeitgenössischen Musiktheaters zu verstehen, die sich in seiner Oper *Re Orso* (2012) auf der Grundlage der Fabel von Arrigo Boito vollziehen. Der zweite Aufsatz, den Elena Ungeheuer zum Band beisteuert, behandelt Stroppas kompositorischen Umgang mit dem Raum. Nach Ungeheuer könnte man Stroppa auch als Pionier der Klangspatialisierung bezeichnen, der avant la lettre schon immer den Raum als Klangparameter kompositorisch verarbeitet hat. Korrespondierend dazu kommt der Komponist selbst zu Wort: Marco Stropppa führt in sein Konzept multipler Formen ein und gibt damit zugleich eine musiktheoretische Fundierung seiner kompositorischen Arbeit. Zum Abschluss des Bandes stellt das Autorenkollektiv Elena Ungeheuer, Marco Stroppa, Arshia Cont und Jean Bresson den Komponisten Marco Stroppa als eine führende Figur in den heutigen Diskursen über Musiktechnologie vor. Seit Ende der 1980er Jahre am IRCAM tätig, hat er Techniken der computergestützten Komposition vorangetrieben und weiterentwickelt. Der Leser erhält hiermit tiefere Einblicke in Stroppas Konzept des computergestützten Komponierens, in die Programmumgebung seiner kompositorischen Verfahren und in die Wechselwirkungen des Denkens in Musik und Informatik.

Für die Anregung und Verwirklichung des vorliegenden Bandes ist der Herausgeber in ganz besonderem Maße Elena Ungeheuer zu Dank verpflichtet. Danken möchte er aber auch David Rauh, der zur Realisation des Bandes erheblich beigetragen hat, und nicht zuletzt auch Oliver Wiener.

Ulrich Tadday

Elena Ungeheuer

Marco Stroppas Ordnung der Dinge

Intro: Das Vorhaben

Der vorliegende Text speist sich aus einer persönlichen Affinität für die Musik Marco Stroppas sowie für seine Art, mit künstlerischen Herausforderungen umzugehen. Was auseinanderzustreben scheint, erweist sich als kohärentes Ganzes. Ein solches Bekenntnis an den Anfang einer musikwissenschaftlichen Abhandlung zu stellen, erfüllt eine klärende Funktion für den Text. Es geht darum, die Sicht auf die Dinge frei von Einschüben zur Bedeutung Stroppas zu halten, die sonst jene argumentativen Passagen absichern müssten, von denen zu erwarten ist, dass sie in besonderem Maße Fragezeichen hervorrufen. Dass Letztere durchaus vorstellbar sind, davon legt auch der musikologische Diskurs unter Stroppa-Kennern Zeugnis ab.[1] Zwei disparate Orientierungen profilieren sein kompositorisches Schaffen, zum einem mit Richtung auf einen musikalischen Entwurf des Organischen und des Organismus, zum anderen mit Richtung auf eine umfassende Formalisierung nicht nur der kompositorischen Abläufe, sondern auch des Klangdenkens selbst. Zwar nur in einer Fußnote zu einem seiner musiktheoretischen Basistexte, in dem er die Organismen musikalischer Information (OIM) als Basiselemente seines Komponierens einführt, aber dort dafür umso dezisiver, will Stroppa die korrekte Lesart dieser dualen Gegebenheit wie folgt sehen:

> »Es ist sehr wichtig, die rein formale Bedeutung des Wortes ›Organismus‹ zu verstehen. Es wäre falsch und irreführend, das Organische dem Nicht-Organischen gegenüberzustellen, oder auf mögliche Gefühle gegenüber lebenden Wesen anzuspielen. Ich will mit diesem Wort lediglich das besondere Verhalten vermitteln; mögliche Begriffsalternativen (wie Objekt, Element, Prozess, Konzept, Rahmen, Kristall etc.) erscheinen alle zu statisch, mechanisch oder künstlich.«[2]

1 Z. B. Giacomo Albert, *La Musica di Marco Stroppa: percorsi paralleli tra tecnologia e pensiero compositivo*, M. A. Diss. Università degli Studi di Pavia, Pavia 2006; Márta Grabócz, »Narrativity and electroacoustic music«, in: *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, hrsg. von Eero Tarasti, Berlin – New York 1995, S. 535–540.

2 Marco Stroppa, »Musical information organisms: An approach to composition«, in: *Contemporary music review* 4 (1989), S. 162 (Endnote 3): »It is very important to understand the purely formal meaning attached to the word ›organism‹. It would be wrong and misleading to oppose organic matter to inorganic matter, or to hint at possible affective feelings towards living entities. I am simply trying to convey specific behavior with this word; possible alternatives to ›organism‹ (such as objects, elements, processes, concepts, frames, crystals, etc.) all seemed too static, mechanic or artificial.«

Die Reichhaltigkeit von Stroppas Musik, seine vielfältigen Narrative – obiges Zitat betrifft nur eines davon –, die Komplexität seiner kompositorischen Arbeit als Gesamtheit in den Blick zu nehmen, ist Motivation dieses Textes. In Anbetracht der Vielfalt wird daraus eine Suche: Welche Themen lassen sich entdecken? Tragen sie eine Rangordnung in sich? Gibt es Querverbindungen? Welche Kontexte fördern Bedeutungen zutage? Der von Stroppa selbstreflexiv vorgegebenen Hierarchie, alles zu Beobachtende als dem Prinzip und dem Willen der Formalisierung unterworfen anzusehen, wirft ein Licht auf seine Arbeitshaltung. Das respektierend und Stroppas Credo folgend, dass jeder Rezipient frei sei in der Weise der Interpretation, ist die musikologische Suche aufgefordert, ein spannendes Universum zu betreten, das sich nicht in einfache Diskursmuster zwängen lässt. Dies provoziert das gezielte Aufrufen von Geistesgeschichte in einem weiteren Sinne, um auf ein Reservoir von Denkoptionen, Similaritäten, Kontrasten und in die Tiefe reichenden Bezugnahmen zugreifen zu können, auch wenn diese weder vom Komponisten noch von der Diskurs-Community jemals adressiert, kultiviert oder rezipiert wurden. Es geht nicht um den philologischen Nachweis von Schulbildungen. Was sich von den folgenden Überlegungen als hilfreich für ein Verstehen und auch für ein Genießen seines künstlerischen Kosmos erweist, obliegt wiederum der individuellen Lesart.

Klammer auf: Die Zwei

Eine Auffälligkeit legt eine erste Spur, ein Charakterzug der Musik sowie ihrer Theorie, der hier und dort aufblitzt. Möglicherweise ist da etwas Utopisches am Werk, oder es weist über das konkrete Hör- und Denkbare hinaus. Was auffällt, sind unvermittelbare Gegensätze, Aneinandergekoppeltes, das zusammengehört, sich aber bei genauerer Betrachtung gegenseitig auslöscht. Solche Phänomene von Zweiheit decken ein semantisches Feld zwischen Dualität und Widersprüchlichkeit ab, das von Stroppa kompositorisch wie narrativ bedient wird. Er erzählt von der Faszination, die ambivalente Wahrnehmungssituationen auf ihn ausüben, und erläutert, wie sie perzeptiv entstehen und wie solche Mehrdeutigkeiten elektronisch hergestellt werden können.[3] Er sucht kompositorisch Grenzsituationen auf, in denen Klänge kurz vor ihrem Verlöschen stehen, mithin ein Schwanken zwischen Sein und Nichtsein, so in *Zwielicht* (1998) für Kontrabass, zwei Perkussionisten, Elektronik und

3 Marco Stroppa, »The compositional control of sound synthesis: From Traiettoria to OM-Chroma«, Mitschnitt des Vortrags im Rahmen des Kolloquiums *CIRMMT Distinguished Lectures in the Science and Technology of Music*, Montreal, McGill University, 15.4.2011, hochgeladen am 22.10.2012: https://www.youtube.com/watch?v=6B4CsSwAyqE [letzter Zugriff: 15.4.2019].

3D-Raumprojektion. Er bemüht z. B. in *Traiettoria* (1982–84) für Klavier und computergenerierte Klänge die Figur zweier (Klang-)Welten, die sich grundverschieden gegenüberstehen. Diese Erzählfigur geht keineswegs auf ihn zurück, sie ist so alt wie die musikalisch genutzte elektrische Klangerzeugung selbst. In ihrem Geburtshaus, dem Rundfunkstudio, galt für Ingenieure, Programmmacher, Komponisten und Kritiker die originalgetreue Wiedergabe als Hauptkriterium für gelungene elektrisch übertragene Klänge. Das konnte allerdings mit den technologischen Standards der 1930er bis 1960er Jahre schlechterdings nicht geleistet werden. In diesem Diskurskontext entstanden pejorative Begriffe wie der des »musikalischen Konservenbüchsengeschmacks«.[4] Auch Komponisten, die das Projekt des Komponierens im elektronischen Studio offen angingen und kein Interesse an einer Diskriminierung des elektronischen Klangs haben konnten, griffen zu einer dualen Inszenierung. Bruno Maderna nannte sein erstes Werk, das Querflöte, Schlagzeug und elektronische Klänge zusammenführte, *Musica su due dimensioni* (1952). In Stroppas Oper *Re Orso* (2012) werden die Opernstimme und die synthetische Singstimme auf Rollen, Handlung, Formteile und Bedeutungsfelder als Gegenspieler aufgeteilt. Schon *Traiettoria* war der Idee gefolgt, dem Wesen des Klavierklangs auf akustischem und auf elektronischem Weg nachzugehen und der zweiseitigen Grunddisposition in der Variation der Formen des Miteinanders Rechnung zu tragen. Das erklärt auch zwei seiner Satztitel: *Dialoghi* (1983) und *Contrasti* (1984).

Stroppas architektonische Ordnung der Dinge

Lässt man besagten breiten Ambitus der Dimensionen, musikalischen Aspekte und kompositorischen Problemstellungen, die Stroppa adressiert, mit der Intention einer Gesamtschau eine Zeit lang auf sich wirken, schält sich tatsächlich eine umfassende Ordnung heraus, die bis dato weder vom Komponisten noch von Autoren der Musikanalyse zum Thema gemacht wurde. Man könnte von einer poiëtischen Architektur sprechen. Sie verfügt über drei Ebenen, die durch drei Säulen miteinander verbunden sind, und ließe sich auf diese Weise visualisieren:

4 Vgl. Theodor W. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, in: ders., *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1973 (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 14), S. 160.

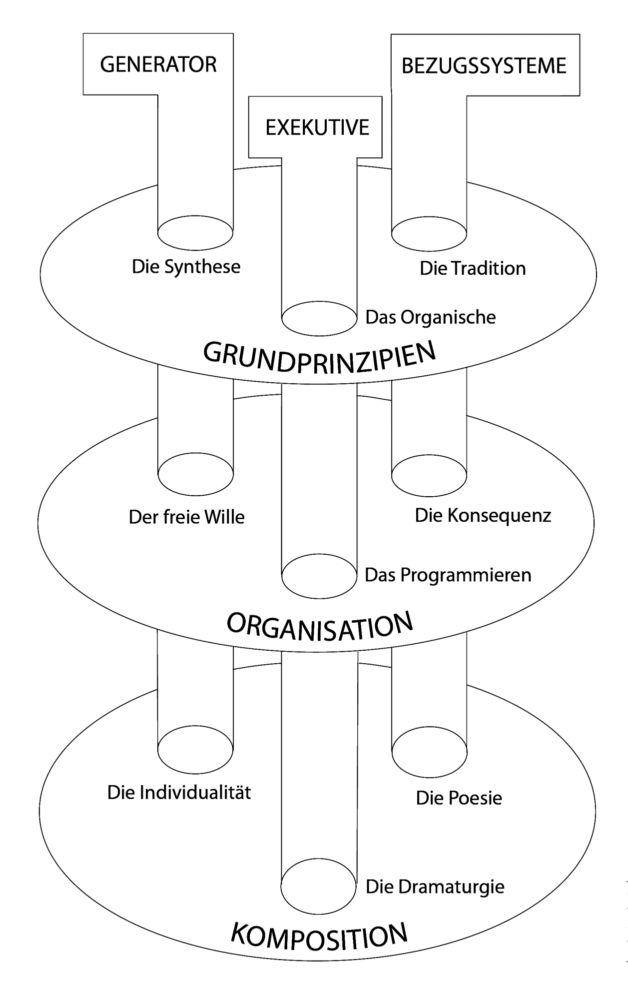


Abb.: Diagramm zur Verdeutlichung der hier diskutierten poiëtischen Ordnung Stroppas, Autorin: Elena Ungeheuer

Die Säulen geben jeweils Auskunft darüber, wie Stroppas Musik generiert (»Generator«), wie sie ausgeführt wird (»Exekutive«) und welche Referenzgrößen als Bedeutungsgeber wirken (»Bezugssysteme«). Die obere Ebene beheimatet allgemeine Grundprinzipien, die mittlere die Voraussetzung für musikalisches Schaffen, die untere die Bedingungen des konkreten Komponierens. Die beiden letztgenannten Ebenen lassen sich als »Organisation« und »Komposition« bezeichnen, angeregt durch die ähnlich funktionierende Unterscheidung zweier Arbeitsbereiche, die Stockhausen schon für serielles Komponieren in den frühen 1950er Jahren vorgenommen hat.[5] Organisation impliziert die Entwicklung von Klangmodellen, formalen Proportionen, Ver-

5 Vgl. Karlheinz Stockhausen, »Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)«, in: ders., *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1963 (= *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1), S. 45–61.

teilungsordnungen und die Festlegung der Beziehungen zwischen Makro- und Mikrogestaltung. Komposition betrifft die Klanggestaltung im Einzelnen, die Anordnung von Klängen in der Zeit, die formale Anordnung des Werks. Diese Architektur spielt für den hier vorgelegten Beitrag zum Diskurs um Stroppas Œuvre auch die Rolle einer Matrix, zwischen deren Koordinaten sich Punktuelles wie Lineares, Similaritäten wie Kontraste, Einzelnes wie Zusammenhängendes abtragen lassen.

Ebene 1 – Grundprinzipien

Grundprinzipien Generator: Die Synthese

Wenn ein Intellektueller erklärt, Synthese sei nicht eine Art, etwas zu fabrizieren, sondern eine Art zu denken, wird erkennbar, dass dem Prinzip Synthese höchste Priorität beigemessen wird. Stroppa vergleicht wiederholt die fundamentalen Syntheseleistungen des Denkens, des Wahrnehmens, des Komponierens und des Programmierens.[6] Es geht ihm offenbar um das implizite kreative Potenzial von Synthese. Stroppa referiert begriffsgeschichtlich auf den Zusammenhang von Synthese zu ihrem Gegenstück, der Analyse. Wo etwas synthetisiert wird, lässt es sich auch zerlegen und unter den Vorzeichen eines anders orientierten kreativen Impulses wieder zusammensetzen. Umgekehrt bedarf es der Einzelelemente, um eine Synthese bilden zu können.

Spätestens seit Fourier den Klang als Teiltonschichtung analysierte, stellt die Genese dessen, was Menschen als Klang empfinden und auch benennen, für den forschenden Geist ein Paradebeispiel für synthetische Vorgänge (hier das Verschmelzen der Teiltöne) dar. Zahlreiche Psychoakustiker haben sich in Studien den nicht trivialen Fragen gewidmet, unter welchen Bedingungen die gleichzeitige Darbietung von Sinustönen als einheitlicher Klang identifiziert wird. Schon die ersten Werke Stroppas zeigen einen besonderen Umgang mit den spektralen Elementen der Klänge und den Wirkungen, die deren Manipulationen auslösen. Spektrale Nuancen auszudifferenzieren, also auf der Basis einer spektralen Analyse zu komponieren, und im musikalischen Kontext neue Identifizierungen anzuregen, kennzeichnet seine Werke. Das betrifft z. B. Hallnuancen, Resonanzphänomene, Borduneffekte, das Ausfiltern von Teiltönen auch im Zuge besonderer Spieltechniken am Instrument oder die Arbeit mit Formanten. Trotz gegebener Zeitgleichheit ihres Schaffens lässt sich Stroppa allerdings nicht zu der Gruppe der französischen Spektralisten zählen. Spektralisten generieren ihre Instrumentenharmonien aus der Analyse und Verarbeitung von Klang, Stroppa analysierte dagegen keinen einzigen

6 Vgl. Stroppa »The compositional control of sound synthesis: From Traiettoria to OMChroma« (s. Anm. 3); vgl. auch Elena Ungeheuer u. a., »Marco Stroppas musikalische Technologie«, im vorliegenden Band, S. 96–106.

Klavierklang in *Traiettoria*, sondern erzeugte neue elektronische Klangfarben aus seinem eigenen harmonischen System.[7]

Grundprinzipien Exekutive: Das Organische

Etymologisch ist ›organisch‹ bedeutungsverwandt mit Organismus, Gefüge, Lebewesen.[8] Organ und Organisieren gehören zu demselben semantischen Feld. Geistesgeschichtlich ist das Modell des Organischen als eine tiefgreifende Kritik an der Cartesianischen Teilung des Menschen in *Res cogitans* und *Res extensa* zu sehen. Die *Res extensa* fasst das Körperliche des Menschen mit Dingen, Apparaten und anderen materialen Erscheinungen in die Kategorie des physikalisch Ausgedehnten zusammen. Davon getrennt gibt es die *Res cogitans*, den erkennenden Geist, der keine physikalische Ausdehnung erfährt. Dies ist der Sitz der Subjektivität. Allein Gott ist in der Lage, die beiden Existenzweisen des Menschen in Verbindung zu bringen. Bis heute fußen etliche Ansätze der Naturwissenschaft auf einer dualistischen Grundauffassung; auch Positionen des Idealismus tragen dualistische Züge.[9] Demgegenüber hat sich historisch eine Lebensphilosophie formiert, für die u.a. Johann Wolfgang von Goethe eine wichtige Figur darstellte. Im 20. Jahrhundert bringen Helmuth Plessners Philosophie des Organischen[10] und die durch Edmund Husserl geprägte Phänomenologie[11] Positionen hervor, die die ganzheitliche Betrachtung des Lebendigen einfordern und das menschliche Subjekt mit je nach Terminologie unterschiedlichen Begriffskonzepten entlang zeitlicher, räumlicher und direktionaler Kategorien thematisieren. Im Verbund mit Vitalismusbewegungen,[12] der um das philosophische Problem des Verstehens fokussierten Hermeneutik und der geisteswissenschaftlichen

7 Vgl. Vincent Tiffon, »Analyse de *Traiettoria* de Marco Stroppa«, Paris o.J., online unter: http://brahms.ircam.fr/analyses/traiettoria/ [letzter Zugriff: 15.4.2019]; ders. u. Noémie Sprenger-Ohana, »The creative process in *Traiettoria*: An account of the genesis of Marco Stroppa's musical thought«, in: *Contemporary music review* 30 (2011), H. 5, S. 377–409; ders. u. dies., »*Traiettoria*: L'atelier dans l'atelier du compositeur Marco Stroppa«, in: *Revue de musicologie* 98 (2012), H. 1, S. 193–220.

8 Art. »Organisch«, in: Wolfgang Pfeifer u.a., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin 1993, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, online unter: https://www.dwds.de/wb/organisch [letzter Zugriff: 15.4.2019].

9 Vgl. Roland Wolfram, *War Kant ein Dualist?*, Regensburg 1988 (= *Texte zur Philosophie*).

10 Vgl. Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, 3. unveränderte Aufl., Berlin 1975 (= *Sammlung Göschen*); vgl. auch Torsten Mayer, *Helmuth Plessners Philosophie des Organischen im Hinblick auf das Selbstbild des Menschen*, Magisterarbeit Technische Universität Chemnitz, Chemnitz 2005, online unter: http://monarch.qucosa.de/api/qucosa%3A17289/attachment/ATT-0/ [letzter Zugriff: 15.4.2019].

11 Vgl. Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, hrsg. von Elisabeth Ströker, Hamburg 2012 (= *Philosophische Bibliothek*, Bd. 641).

12 Vgl. Otto Bütschli, *Mechanismus und Vitalismus*, Leipzig 1901, digitales Faksimile unter: https://archive.org/details/mechanismusundvi00buts/page/n4 [letzter Zugriff: 15.4.2019].

Psychologie[13] sowie der französischen Zeitphilosophie[14] stabilisierte sich vor allem im frühen 20. Jahrhundert eine Denkwelt, die sich bis heute auf akademischem Boden als innerer Bereich der Geisteswissenschaft etabliert hat.

Musikalisch gesehen kann sich die Exekutive sowohl auf die Ausführung des kompositorischen Aktes als auch auf die Ausführung der künstlerischen Interpretation einer Partitur beziehen. Beides ist durch performative Strategien gekennzeichnet. Vor allem dort, wo er die Kunst musikalischer Interpretation beschreibt,[15] wird Stroppas Hochachtung des Organischen explizit. Idealtypisch geht es dabei um Qualitäten eines komplexen Zusammenspiels sinnlicher, mentaler und physiologischer Vorgänge. Mit einer Gruppe von Adjektiven wie organisch, lebendig, natürlich, energetisch, real beschreibt Stroppa das Instrumentalspiel auf der Bühne. Es ist wohl kein Zufall, dass er dieses Narrativ an einer Reling lehnend vor dem Hintergrund einer malerischen Bucht vermittelt.[16] Ausgangspunkt war für dieses gefilmte Interview sein Werk *Zwielicht*. Die organische und fließende Wirkung seiner freien Erzählung begibt sich in eine performative Einheit mit demjenigen, was er als musikalisch bedeutsam hervorhebt. Wir befinden uns hier nicht in einem Terrain musiktheoretischer Regeln und deklarierter Abstraktion der Formalisierung. Es wird eine ästhetische Botschaft zwischen den Zeilen geliefert. Der Hörer und Betrachter seiner Rede empfängt Hinweise auf ein Faszinosum, das nicht nur seinen Werken, sondern offenbar auch ihm selbst innewohnt. So nimmt es auch nicht wunder, dass Stroppa das Organische als musikalisches Gütekriterium schlechthin lobt, wenn er zum Beispiel das analog hergestellte rein elektronische Zuspielband zu Stockhausens elektronischem Werk *Kontakte* (1960) bespricht.[17]

Damit kennzeichnet Stroppas Musik eine inwendige Performativität. Sie wird besonders deutlich, wenn er das Konzept eines »organischen Interpreten« entwirft, der offenbar Zugang zu einer Wahrheit seiner Musik besitzt. Bevor dieser Passus präsentiert wird, muss erläutert werden, was mit den OIMs gemeint ist, auf die er sich bezieht. Stroppa definiert das beständige Kernelement seiner Musik in Organismen, verstanden als kleinste musikalische Einheiten (Organismen musikalischer Information, it. Organismo di

13 Vgl. v.a. Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Karlfried Gründer und Frithjof Rodi, Göttingen 2006; dessen Schüler, Otto Friedrich Bollnow, *Die Lebensphilosophie*, Berlin – Göttingen – Heidelberg 1958 (= *Verständliche Wissenschaft*); Waldemar Oelrich, *Geisteswissenschaftliche Psychologie und Bildung des Menschen*, Stuttgart 1950.

14 Vgl. Henri Bergson, *Zeit und Freiheit. Versuch über das dem Bewusstsein unmittelbar Gegebene*, übers. und hrsg. von Margarethe Drewsen, Hamburg 2016 (= *Philosophische Bibliothek*, Bd. 632).

15 Vgl. »Entrevista a Marco Stroppa«, Interview über *Zwielicht*, produziert von SMASH ensemble, hochgeladen am 28.10.2016: https://www.youtube.com/watch?v=QARFkiWRT68 [letzter Zugriff: 15.4.2019].

16 Ebenda.

17 Marco Stroppa, »Live electronics or … live music? Towards a critique of interaction«, in: *Contemporary music review* 18 (1999), H. 3, S. 42.

Informazione Musicale, OIM)[18], die jeweils einen ebenso prägnanten wie dynamischen Charakter tragen, im Werkvollzug also einer ständigen Wandlung unterworfen sind. Die OIMs bestehen aus vordefinierten Komponenten und Eigenschaften mit unterschiedlichen Komplexitätsgraden. Auch die Beziehungen, die die OIMs untereinander pflegen, tragen grundlegend zur Formbildung bei. Dabei entfalten sich Trajektorien im Sinne zielgerichteter Großverläufe, die in ihrer Richtung qualitativ bestimmbar sind. OIMs haben eine musikalische Lebenszeit, sie kommen, interagieren und vergehen wieder.[19]

Die metaphorische Terminologie weist große Ähnlichkeit auf mit der Wortwahl in lebensphilosophischen und lebenswissenschaftlichen Diskursen. Stroppa spricht von »life-span«, »evolution«, »microscopic society«, »energy fields«, »morphological spaces«, »identity«, »head«, »tumoral expansions«, »surface«, »density«, »contour«. Es gibt statische Zustände und dynamische Entwicklungen. Den Biologismen kommt klassifikatorische Funktion zu: Sie typologisieren Zustände und Entwicklungsverläufe komplexer Entitäten, damit diesen Typen dann präzise Parameter zugewiesen werden, die programmiertechnisch bearbeitet werden können.[20] Aus einer solchen programmiertechnischen Arbeit resultiert eine Partitur, die von Interpreten an ihren Instrumenten zu spielen ist. Die kompositionstheoretisch »korrekte« Struktur, die ein Interpret beachten sollte, schließt dessen eigene Spielgesten sowie seine besondere Spiel- und Hörhaltung ein. Der organische Interpret als Hybrid von Intuition und Intellektualität – ein traditionsreicher Topos findet hier seinen Ausdruck:

> »Schließlich, auch wenn es nicht immer notwendig ist, dass ein Interpret die Kompositionsstruktur eines Werkes kennt, um es korrekt zu spielen, sollte im Falle der OIMs eine gewisse Vertrautheit hergestellt sein. Es geht um eine besondere Haltung im Spielen und Hören, die auch die körperlichen Bewegungen affiziert, derer es bedarf, um die Struktur und das Verhalten der OIMs korrekt zu beachten. Ein guter Interpret kann Wunder des Hörbaren vollbringen. Auch wenn es ein Allgemeinplatz ist, gilt es besonders in diesem Fall, denn der Interpret ist mit allen Ebenen des Systems in Kontakt. Ich kam auch selbst schon in den Genuss, Interpreten meiner Werke zuzuhören, die die

18 Stroppa, »Musical information organisms: An approach to composition« (s. Anm. 2), S. 134.
19 Ebenda, S. 133.
20 Ebenda, S. 134; Stroppa erinnert sich (übers. aus einer E-Mail an die Autorin, 26.2.2019): »In *Traiettoria* hießen diese ›Dinge‹ noch Music Information Elements. Ein paar Jahre später kam mir die Idee für den Namen bei der Lektüre der Bücher des Biologen Jacques Monod. In einem davon (wenn ich mich recht erinnere, Hasard et Nécessité) stellen sie die Natur des ›Lebenden‹ (vivant) infrage, indem sie die Entwicklung einer Zelle (eines Organismus) mit der Entwicklung eines Kristalls vergleichen. Von außen betrachtet sind sie erstaunlich gleich, aber Erstere lebt, Zweiteres nicht.« Gemeint ist dieses Buch: Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris 1970.

> wichtigen kompositorischen Prinzipien zur Kenntnis nahmen und dann passende instrumentale Gesten entwickelten. Ich hoffe, dass eine neue Generation ›organischer Interpreten‹ für die unendlichen Facetten dieser kompositorischen Welt ausgebildet und sensibilisiert wird.«[21]

Grundprinzipien Bezugssysteme: Die Tradition

Dem Künstler Marco Stroppa bietet die europäische Musiktradition ein verlässliches Basisbezugssystem. Hierfür liefert er kein explizites Narrativ, Traditionsbezüge zeichnen aber in vielerlei Hinsicht sein Œuvre aus, und Hinweise auf diese lassen sich immer wieder in und zwischen seinen selbstreflexiven Zeilen lesen. Schon mit seiner Hingabe an das Organische verrät Stroppa eine allgemeine Verwurzelung in abendländischer Geistesgeschichte und Ästhetik. Als Komponist baut er auf das emphatische Werkkonzept, die handwerklich exzellente Ecriture und das bürgerliche Konzert als Aufführungsort und -ritual. Er denkt, fühlt und agiert auf emphatische Weise innerhalb der Gebäude musikalischer Gattungen, die die Geschichte und ihre Diskurse entlang unterschiedlicher Kategorien hervorgebracht hat. Ob es der Aufführungskontext, die Funktion, die Form, die Besetzung oder Modalitäten und Rituale der Inszenierung sind, die nominell die musikalische Gattung ausmachen: Stroppa zeigt eine große Sensibilität für die ästhetischen Synapsen, an denen die genannten Ebenen verschaltet sind. Geschult in parametrischer Denkweise, fädelt Stroppa für jedes Werk einzelne Parameter heraus, in die er radikale kompositorische Innovationen implantiert. Diese erweisen sich trotz ihrer teilweise überraschenden Andersartigkeit jedoch stets als eine Betonung gattungsspezifischer Werte. Dabei spielt Räumlichkeit in verschiedener Hinsicht eine tragende Rolle.[22] Die Intimität von Kammermusik betont Stroppa in den Werken seiner Gattung Kammerelektronik, so z. B. in *little i* (1996) für Flöte und Kammerelektronik, indem er satzweise die Positionen der Spieler auf der Bühne ändert, ebenso die Art, wie sie verstärkt werden und wie sie eine Verbindung mit zugespielten Klängen eingehen. Alles zielt auf eine je spezifische Nähe zwischen Spielern und Elektronik ab. Die Klänge werden nicht wie etwa in Luigi Nonos Oper *Prometeo* (1984) auf den Raum verteilt, um den gesam-

21 Ebenda, S. 161: »Finally, even though it is not always essential that a performer be aware of the compositional structure of a piece in order to interpret it correctly, in the case of OIMs a certain familiarity can hardly be avoided. A different playing and listening attitude, including a performer's very physical movements, has to be found so as to respect an OIM's correct structure and interactions. A good performance can do wonders for perception, and although the remark is true for any real interpretation, it is especially valid in this case, because the performer is directly involved with all the levels of the system. From my personal experience, I was able to appreciate how important it was that the performers' attention be focused on the salient compositional principles before they were able to find the most appropriate instrumental gestures and play correctly. I hope that a new species of ›organic performers‹ will be educated and sensitized to the infinite facets of this compositional world!«

22 Zu Stroppas Entwicklung im Umgang mit Raum vgl. auch Elena Ungeheuer, »Marco Stroppas Räume«, im vorliegenden Band, S. 76–85.

ten Raum, der die Aufführung umfasst und im besten Fall auch dafür konstruiert wurde, zum Spielfeld zu erklären.[23] Stroppa bleibt bewusst bei einem traditionellen Bühnengeschehen, weil es den Eindruck von Situationen eines sich von der Außenwelt distanziert ereignenden, ganz auf sich und das klangliche Ineinander fokussierten Stelldicheins verstärkt.

Ebene 2 – Organisation

Organisation Generator: Der freie Wille

Wenn Stroppa den freien Willen als Autorität über alles, was musikalisch zu geschehen hat, deklariert, bringt er gleich mehrere Resonanzsaiten zum Klingen: den aufklärerischen Geist eines Intellektuellen; das abendländische Genius-Konzept des aus sich selbst schöpfenden Künstlers; die Figur des Meisters, der von seinen Gesellen erwartet, dass sie seine Pläne ausführen. Der freie kompositorische Wille ist der idealtypische Agent, der das generative Grundprinzip der Synthese zu verwirklichen vermag. Ein architektonischer Widerspruch tritt allerdings in der Konfrontation mit dem exekutiven Grundprinzip des Organischen zutage, so wie auf der oberen Ebene das Organische ebenfalls eine Spannung mit dem Prinzip der Synthese aufbaut. Eine solche Spannung ist den oben erwähnten philosophischen Diskursen ein bekannter Streitpunkt: Kann das Organische über einen freien Willen verfügen? In der Tat akzeptieren Lebensphilosophen zwar die Existenz des freien menschlichen Willens, aber nur, solange sie diesen eingebunden in das System des Lebendigen sehen. Folgerichtig weisen Lebensapologeten trotz aller maschinellen Lernerfolge die Erreichbarkeit von künstlicher Intelligenz zurück, könnten Computer doch niemals über die unverwechselbare Erfahrung von Lebendigkeit als Basis verfügen. Auch von Stroppa sind Äußerungen seiner grundlegenden Skepsis gegenüber Forschung zur künstlichen Intelligenz bekannt.[24] Eventuell lässt sich das als Hinweis verstehen, dass seine Rede vom freien kompositorischen Willen sich durchaus in einem lebensphilosophischen Kontext wiederfinden könnte.[25]

Organisation Exekutive: Das Programmieren

Gerade für musikalische Belange ist es bedeutsam, zwischen ›Instrument‹ und ›Maschine‹ zu unterscheiden.[26] Die Aktivierung eines Instruments bedarf ei-

23 Luigi Nono, *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, Mailand 1985 (Ricordi, 133786); der Architekt Renzo Piano konzipierte die Bühne als Arche.

24 Mario Messinis, »Quel computer intelligente che fa le fughe come Bach. Marco Stroppa parla delle sue esperienze a Padova, all'IRCAM, al MIT«, in: *Storia della Musica* 10 (Oktober 1986), S. 17.

25 Für weitere Überlegungen vgl. auch Elena Ungeheuer u. a., »Marco Stroppas musikalische Technologie«, im vorliegenden Band, S. 96–106.

26 Elena Ungeheuer, »Imitative Instrumente und innovative Maschinen? Musikästhetische Überlieferungen der elektrischen Klangerzeugung«, in: *Zauberhafte Klangmaschinen. Von der Sprech-*

ner externen Energiequelle sowie eines externen Auslösers der Formung. Die Maschine bedarf ebenfalls einer externen Energiequelle. Sie verfügt aber zusätzlich über die Fähigkeit, Daten zu speichern, die z. B. hinsichtlich der Materialwahl, der Formung und der zeitlichen Anordnung von Elementen interpretiert werden können. Diese Daten können zu einem definierbaren Zeitpunkt verarbeitet werden, auch das lässt sich einspeichern. Die maschinellen Möglichkeiten erweitern den Aktionsradius von Maschinen signifikant gegenüber demjenigen von Instrumenten. Optional entheben sie die musikalische Aufführung von der Notwendigkeit der Anwesenheit von Menschen. Aufgrund seiner Speicherkapazität stellt der Computer eine idealtypische Maschine dar, die umso potenter ist, als ihr Dispositiv keine bestimmte Nutzung vorsieht (Universalmaschine). Dieser exzeptionelle Freiheitsgrad hat zur Folge, dass Computertechnologien seit ihren Anfängen und im Wechsel der Computergenerationen stets aufs Neue große Hoffnungen weckten und gleichzeitig höchst kritisch kommentiert wurden: Werden sie Menschenarbeit vollständig ersetzen? Wie eigenständig können sie sich verhalten? Dominiert der Mensch den Computer oder umgekehrt? Eine gründliche Analyse und eine Kritik des offenen und versteckten Mediendeterminismus, die ihrer Beantwortung zugrunde liegen sollte, wurde im Hinblick auf Kunstpraktiken bislang noch nicht angemessen durchgeführt.[27] Bei Komponisten trifft man auf unterschiedliche Haltungen zu diesen kulturgeschichtlich aufgeladenen Fragen. Folgende Typen des künstlerischen Umgangs mit dem Computer lassen sich rein empirisch beobachten: A. Der Computer wird aus der kreativen Zone verbannt und der Magie einer künstlerischen Unmittelbarkeit das Wort geredet. B. Arbeitsbereiche mit Computer und solche ohne Computer werden qualitativ voneinander getrennt.[28] C. Es wird ein medienreflexiver Umgang

maschine bis zur Soundkarte, hrsg. von Cordula Bösze und Florian Cramer, Mainz 2008 (= *Vergessene Zukunft*, Bd. 1), S. 45–58.

27 Seit den 1980er Jahren haben die Medienwissenschaft und ihr nahestehende Varianten der Kulturtheorie eine bemerkenswerte Entfaltung von der früheren, relativ eng ausgerichteten soziologischen Fokussierung auf die gesellschaftliche Wirkung von technischen Massenmedien (Radio, Fernsehen, Kino) und anderen Kommunikationstechnologien erfahren. Es entstand ein universaltheoretischer Ansatz bezüglich der Bedingtheit von Kultur schlechthin, der den nur vermeintlich überkommenen offenen Mediendeterminismus früherer Betrachtungen in einen versteckten Mediendeterminismus überträgt. Dabei werden nach wie vor technologische Bedingungen und Funktionslogiken der Apparate, Kulturtechniken und Institutionen, z. B. Buchdruck, PC oder Internet, als Verursacher kultureller Phänomene adressiert, ohne nach mentalen Einstellungen, Intentionen, Interessen, Handlungsgewohnheiten und anderen anthropologischen Größen zu fragen. Daraus resultiert u. a. die Auffassung, dass in der digitalen Welt ›alles anders sei‹, ohne jemals einen detailgenauen Vergleich mit dem analogen Äquivalent vorgenommen zu haben.

28 Das kann das Komponieren oder auch das Aufführen von Musik betreffen. Am IRCAM z. B. spricht man von *musique mixte*, wenn Instrumentalspiel und Computereinsatz in der Aufführung zusammenkommen. Verbindungen zwischen der lebendigen und der computertechnischen Welt bedürfen allerdings neuer Technologien. So erhalten Musikinstrumente u. U. Vorrichtungen, um den Computer während des Konzerts zu triggern; aufseiten des Computers ist ein Partiturverfolger notwendig, um das Zusammenspiel auf der Bühne zu ermöglichen.

mit dem Computer in die Kunst hineingetragen.[29] D. Der Computer wird weitgehend sich selbst überlassen, was nicht selten ausgereizt wird, bis das maschinelle System zusammenbricht.[30] E. Es werden die Aktionsmöglichkeiten des Computers durch den Komponisten so gründlich untersucht und ökonomisch verwaltet, dass eine bestmögliche Nutzung des maschinellen Potenzials angenommen werden kann.[31]

Auch Stroppa hat sich für die extensive Nutzung der Maschine bei kompositionstheoretischer Verantwortung für deren Formung entschieden. Nicht der Computer, sondern das eigene Programmieren inkl. dem eigenen Entwickeln von Programmierumgebungen stellen für ihn die ideale Exekutive seines kompositorischen Willens dar.[32] Seit seinen Lehrjahren am Centro di Sonologia Computazionale in Padua beherrscht er mehrere Programmiersprachen, darunter Lisp, eine flexible, sogenannte programmierbare Programmiersprache, die auf der Verarbeitung von Listen basiert. Seit den Jahren in Padua hat Stroppa Software für Zwecke der computergestützten Komposition (Computer-Aided Composition, CAC) mitentwickelt und verfeinert. OpenMusic (OM) erwies sich als besonders anpassungsfähige Kompositionsumgebung. Mit OMChroma, einem Projekt im Rahmen von OpenMusic, perfektionierte Stroppa die symbolisch kontrollierte Klangsynthese. Dass das Ideal der vollständigen Programmierbarkeit immer an die Grenzen und Unvollkommenheiten, die alle Computerprogramme in sich tragen, siamesisch gekoppelt bleibt, hat Stroppa nicht daran gehindert, an diesem Ideal bis heute festzuhalten.

Zentrales Anforderungsprofil, das Stroppa an die Programmierung heranträgt, ist, mit der Verschachtelung von Ebenen und Bereichen umgehen zu können. Das betrifft das Ineinanderspielen verschiedener Computerprogramme als solche, das Ineinandergreifen von abstrakter Modellierung und konkreter Instanziierung und nicht zuletzt die Implementierbarkeit von einmal entwickelten Programmiermodellen in spätere Kompositionsumgebungen, die unter Umständen einer anderen Logik folgen.[33]

29 Vgl. Marion Saxer, »Klangkunst im Prozess medialer Ausdifferenzierung«, in: *Klangkunst*, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2008 (= *Musik-Konzepte*, Sonderband), S. 174–191.

30 David Tudor initiierte derartige musikalische Installationen unter Verwendung analoger Technikelemente bereits während der 1950er Jahre.

31 Gottfried Michael Koenig ging diesen Weg seit den 1960er Jahren und legte damit wichtige Grundlagen für Computermusik, die aufseiten des Komponisten eine hohe Expertise im Feld des Programmierens und der Hardware voraussetzt. Vgl. Elena Ungeheuer, »Analoge Handschriften. Kompositorische Facetten des Kölner Studios für elektronische Musik in den fünfziger Jahren«, in: *KlangArt-Kongreß 1995: Vorträge und Berichte vom KlangArt-Kongreß 1995 an der Universität Osnabrück, Fachbereich Erziehungs- und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Bernd Enders und Niels Knolle, Osnabrück 1998, S. 83–95.

32 Vgl. Stroppa »The compositional control of sound synthesis: From Traiettoria to OMChroma« (s. Anm. 3); vgl. auch Elena Ungeheuer u. a., »Marco Stroppas musikalische Technologie«, im vorliegenden Band, S. 96–106.

33 Vgl. auch ebenda.

Eine wichtige Organisationseinheit in OMChroma ist das cr-model.[34] Es erlaubt zwei komplementäre Strategien, nämlich die Nutzung von Klanganalysedaten als Grundmaterial und die Spezifikation abstrakter Regeln mit dem Ziel, das Grundmaterial automatisiert zu modifizieren. Es basiert auf einer Zeit-Frequenz-Analyse, die über externe Systeme (z. B. Audiosculpt) getragen und in OpenMusic symbolisch verarbeitet wird. Die Frequenzinformation liegt als Folge von Datenbündeln (Chunks) vor, die mit der zeitlichen Segmentierung korrespondiert. Die Daten jedes Chunks lassen sich in ein abstraktes Format konvertieren, genannt VPS (Vertical Pitch Structure). Diese polymorphe Struktur erlaubt die bruchlose Manipulation spektraler Daten (inkl. der Formanten). Alle verschiedenen Arten von Daten werden im Format VPS vereinheitlicht und lassen sich mit anderen abstrakten Formalisierungen in einen Austausch bringen. Das Konzept der VPS hatte Stroppa bereits mit dem Streichquartett *Spirali* (1988) entwickelt und über verschiedene Generationen von Programmierumgebungen hinweg beibehalten und verbessert. Auch wenn diese Analyse-Synthese-Umgebung dazu in der Lage wäre, zielen die cr-models nicht darauf ab, bekannte Instrumentalklänge zu imitieren. Was Stroppa in OpenMusic als cr-model konfiguriert, formuliert er musiktheoretisch als Klangpotenzial:

> »Ein Klangpotenzial ist durch seine morphologischen Merkmale gekennzeichnet: Register, Beschreibungsdimensionen, der Abstand zwischen den Einheiten, die instrumentaltypischen Archetypen wie harmonische Strukturen, Zeitprofile, Hüllkurven, pseudo-physikalische Klangmerkmale, die eine Klangquelle erraten lassen (z. B. wird ein unharmonisches Spektrum, das mit einem impulshaften Einschwingvorgang dargeboten wird, als Glocke gehört oder gefiltertes weißes Rauschen als Panflöte). Ein Klangpotenzial garantiert eine Permanenz der Wahrnehmung, wenn man verschiedenen Klängen zuhört: Jede neue Instanz wird nicht als ein anderer und unabhängiger Klang gehört, sondern wird mit den anderen Instanzen in eine Relation gesetzt. So enthält das Klangpotenzial im Kern eine Poetik, wenn nicht sogar eine Ästhetik.«[35]

34 Jean Bresson, Marco Stroppa und Carlos Agon, »Generation and Representation of Data and Events for the Control of Sound Synthesis«, in: *SMC'07. 4th Sound and Music Computing Conference. 11–13 July 2007, Lefkada, Greece. Proceedings*, hrsg. von Charalampos Spyridis, Anastasia Georgaki, Georgios Kouroupetroglou und Christina Anagnostopoulou, San Francisco 2007, online unter: http://smc07.uoa.gr/SMC07%20Proceedings/SMC07%20Paper%2028.pdf [letzter Zugriff: 15.4.2019], S. 178–184.

35 »A sound potential is characterized by its morphological features: the register(s) where it appears, the nature and values of the dimensions that describe it, the distance (both perceptual and morphological) between different instances, and the existence or not of ›behavioral archetypes‹, like a particular harmonic structure, a recognizable temporal profile (for instance, a simple continuous crescendo or diminuendo), elements recalling a pseudo-physical cause (an inharmonic spectrum coupled with a percussive attack and an exponential decay is perceived as a bell) or a filtered white noise (pan flute). A sound potential insures the ›perceptual perma-

Organisation Bezugssysteme: Die Konsequenz
Diese architektonische Position lässt sich in ihrer Klarheit kurz abhandeln: Auf dem werteorientierten Platz in der Ebene der Organisation sitzt Marco Stroppas kompromissloser Anspruch, seinen Grundprinzipien maximal gerecht zu werden. Das heuristische Hintergehen von Prinzipien ist in Stroppas Ordnung der Dinge nicht vorgesehen, auch wenn es – falls nötig – die programmiertechnische Quadratur des einen oder anderen Kreises in endlosen Nachtschichten bedeutet.

Ebene 3 – Komposition

Komposition Generator: Die Individualität
Auf der Ebene der Komposition generiert Stroppa zunächst das Einzelne, das Element. Auch wenn diese Basiseinheiten als Organismen über eine komplexe Anlage verfügen und sich in viele Richtungen weiterentwickeln können, sind sie doch als Individuen klar konturiert. Diese Individualitäten werden aus den digitalen Modellen abgeleitet, die darüberliegend auf einer abstrakten Ebene vorgesehen sind. Insofern stellen die individuellen Einheiten eine Instantiierung oder, wie Stroppa es ausdrückt, eine personalisierte Struktur des allgemeinen Modells dar.

> »Starting from a cr-model, a compositional process will consist in modelling and transforming it and in yielding personalised structures, more or less distorted and disconnected from the original one.«[36]

Das Erzeugungsprinzip, Individualitäten zu schaffen, kennzeichnet Stroppas Œuvre noch in einem größeren Ausmaß. Ob als OIM, als Rollenfigur in der Oper oder als musikalischer Satz in der Kammermusik: Jede Konkretisierung in der Ecriture sieht sich mit unverwechselbaren Attributen wie Timbre, Agogik, Hallbeimischung, Resonanz, Rhythmus, Bewegungsrichtungen versehen. Die so erreichte Prägnanz des Einzelnen liefert wiederum eine stabile Voraussetzung für die Dramaturgien, die seine Musik auch jenseits vom Operngenre prägen. Insbesondere die kompositorische Ausdifferenzierung von Raum[37] trägt wesentlich zur Rezipierbarkeit des Individualitätskonzepts bei. Ein weiterer Schlüsselbegriff ist für Stroppa in diesem Zusammenhang Identität, und

nence‹ when listening to different sounds: each new instance is not perceived as a different and independent sound, but is connected to the other instances by a strong relation. Because of these characteristics, it contains, ›in nuce‹ the trace of a poetics, if not of an aesthetics.« Von Stroppa selbst gekürzte Fassung der Ausführungen aus: Carlos Agon, Jean Bresson und Marco Stroppa, »OMChroma: Compositional control of sound synthesis«, in: *Computer music journal* 35 (2011), H. 2, S. 67–83, hier S. 69.

36 Bresson u. a. »Generation and Representation of Data and Events for the Control of Sound Synthesis« (s. Anm. 34), S. 180.

37 Vgl. auch Elena Ungeheuer, »Marco Stroppas Räume«, im vorliegenden Band, S. 76–85.

zwar als ein perzeptives Verschmelzungsprodukt aus verschiedenen Faktoren, was unmittelbar zu seinem musiktheoretischen Entwurf der Formpolyphonie überleitet.[38]

Komposition Exekutive: Die Dramaturgie

Stroppas häufiger Hinweis, alles in seiner Musik sei Dramaturgie, basiert auf einer großen Evidenz. Alle seine Stücke arbeiten mit dem Prinzip Bühne, das keineswegs die Guckkastenperspektive scheut. Es geht um Figuren, Wesen, Interaktionen, Leitgestalten,[39] Handlungszüge, Spannungskurven, Drama. Es gibt Solistenauftritte und Massenszenen. Wenn sich diese Elemente wie in *Re Orso* wirklich in Form einer Opéra comique konkretisieren, die auch in der Pariser Opéra comique zur Uraufführung kommt, dann ist jeder noch so leise Klang ein wichtiges Bühnenelement. Das italienische Erbe ist in jedem Moment präsent, wenn eine gewichtige Tradition als technologisch informiertes Konzept des Dynamischen in die Zukunft getragen wird.

Komposition Bezugssysteme: Die Poesie

Stroppas Œuvre bietet große Poesie an, allerdings oft versteckt. Die Titel seiner Stücke bleiben zuweilen ungelüftete Geheimnisse (was meint z. B. *Hidinefte*[40]?). Für die musikalische Arbeit mit Libretti, Gedichten, Prosa rekurriert er auf Weltliteratur; da ist kein Stück, das sich nicht wenigstens in der Widmung fest mit gehobener Sprachkunst verwebt. Zur Beantwortung der Frage, wo, wann und wie im Produktionsprozess Poesie ihren Platz hat, ob sie als Vorgabe, als Kolorierung, als Strukturgeber wirksam wird, muss man in die Werkskizzen schauen. Die Sachlage verhält sich je nach Werk anders. Irgendwann hat ein kompositorischer Konstruktivismus auch Strophen, Worte, Themen, Motive verarbeitet oder diese neu gestaltet. Zur Entstehung des Librettos von *Re Orso* kann man wissen, dass die anspruchsvolle Versstruktur Arrigo Boitos[41] Stroppa unmittelbar zu musikalischen Ideen anregte.

Was Stroppa dazu paratextlich preisgibt, erstaunt nicht: Der Zusammenhang Poesie-Klangwelt sei »niemals illustrativ, strukturell oder figurativ gemeint, es handelt sich vielmehr um ein komplexes Zusammenspiel aus Spiegelungen und innerlichen Nachklängen«.[42] Dabei bezieht Stroppa durchaus gesellschaftspolitisch Position, wenn er zum Beispiel das Opus *Ossia* (2005) für Violine, Violoncello und Klavier dem politisch verfolgten Literatur-

38 Vgl. Marco Stroppa, »Komponieren multipler Formen«, im vorliegenden Band, S. 86–95.
39 Als Abwandlung der Leitmotive.
40 *Hidinefte, ou l'autre face de Traiettoria* (1989) betitelt die Auskopplung des elektronischen Teils von *Traiettoria*, die mittlerweile in verschiedenen Fassungen aufgeführt wurde.
41 Der Padueser Autor, der 1865 die traditionsreiche Fabel vom Bärenkönig neu gesetzt hat.
42 Marco Stroppa, »Let me sing into your ear«, in: *SWR Donaueschinger Musiktage*, Website, übers. von Birgit Gotzes, Donaueschingen 2010, online unter: https://www.swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktage/Werke-des-Jahres-2010-Let-me-sing-into-your-ear,article-swr-1818.html [letzter Zugriff: 15.4.2019].

Nobelpreisträger Iossif Alexandrowitch Brodskij, genannt Osja, widmet und sich durch zwei seiner Gedichte konkret inspirieren lässt.[43]

Unter dem Titel »Poetik und Hermeneutik« hatte sich zwischen 1963 und 1994 eine geisteswissenschaftliche Forschergruppe in 17 Tagungen darauf fokussiert, strukturalistische und linguistisch ausgerichtete Literaturtheorie mit hermeneutischen Ansätzen der Philosophie in Beziehung zu setzen. In diesem Zusammenhang entstand dasjenige, was als »Rezeptionsästhetik« mit der Leitfigur des impliziten Lesers interdisziplinäre Berühmtheit erlangte. Es ist anzunehmen, dass die Lösung dieser nicht trivialen Aufgabe dann auf unbestimmte Zeit verschoben wurde. Seither wartet sie auf einen neuen Zeitgeist, der sich mit frischen Impulsen traut, das kreative Potenzial der alten Form-Inhalts-Debatte nicht durch eine Entweder-Oder-Haltung im Keim zu ersticken. Möglicherweise könnte ein »Poetik und Hermeneutik Revisited« auch die Verve, mit der seither die auf bildgebende Verfahren setzende Hirnforschung versucht, menschliches Verstehen durch Neuronenaktivitäten zu begründen, ihrerseits in ein Licht des Verstehens rücken. Zu konstatieren bleibt, dass die konstitutiven Leerstellen, die in die Theorie des impliziten Lesers eingelassen sind, zwar im Zitieren rezeptionsästhetischer Lehrsätze von kunsttheoretischem Traktat zu Traktat bewusst gehalten werden, aber in folgenden geisteswissenschaftlichen Diskursen dennoch merkwürdig unverarbeitet geblieben sind.

Auch Stroppa ist Rezeptionsästhetiker, wenn er jedem Rezipienten die vollständige Freiheit und Eigenverantwortung für die Art und Weise, seine Werke zu hören, zugesteht.[44] Wie aber ereignet sich unter Bedingungen komplexer und bis ins Kleinste geplanter Musik überhaupt ein Verstehen derselben? Musikwissenschaft, -soziologie, -pädagogik und auch Komponisten stehen immer wieder vor derselben Frage: Welchen Stellenwert nimmt der durch eine musikalische Analyse unterstützte hörende Nachvollzug eines Werks für wen ein? Gibt es eine angemessene und weniger angemessene Rezeption? Von Stockhausen, dem ebenfalls bis ins kleinste Detail planenden Komponisten, ist bekannt, dass er die Verantwortung in die Hände des Komponisten gibt. Er legte selbst großen Wert auf prägnante Klanggestalten, und zwar als Resultanten der dichten Einzelbestimmung der Klänge und Klangverläufe.[45] Diese und kompositionstechnische Vorkehrungen zur guten Wiedererkennbarkeit

43 Marco Stroppa, »Sieben Strophen für einen literarischen Schmarotzer«, in: *SWR Donaueschinger Musiktage* Website, übers. von Lydia Jeschke, Donaueschingen 2008, online unter: https://www.swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktage/Werke-des-Jahres-2005-Ossia,article-swr-2870.html [letzter Zugriff: 15.4.2019]; Elena Ungeheuer, »Dreidimensionalität des Zeichens. Zeichen der Dreidimensionalität. Musikalische Lesarten des Klangphilosophen Marco Stroppa«, in: Begleitheft zur CD *space*, Mainz 2018 (Wergo, 73722), S. 10 f.

44 Vgl. Stroppa, »The compositional control of sound synthesis: From Traiettoria to OMChroma« (s. Anm. 3).

45 Pascal Decroupet und Elena Ungeheuer, »Formendes Hören: Kontrapunktische Fragmente in memoriam Karlheinz Stockhausen«, in: *MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik* 116 (2008), S. 69–74.

von Klanggestalten[46] sollen ein intellektuell uninformiertes, aber dennoch werkgerechtes Hören ermöglichen. In diesem Sinne lesen sich auch seine hördidaktischen Ausführungen.[47]

Als Komponist, der das Dramaturgische hoch bewertet, arbeitet Stroppa mit vergleichbaren Mitteln. Darüber hinaus hat er selbst ein rezeptionstheoretisches Gebäude errichtet, das unter dem Titel »Formpolyphonie« noch andere Überlegungen und Erfahrungen einbezieht, um von dort aus sein eigenes kompositorisches Tun zu steuern und zu bewerten. Für diesen Band erstellte Stroppa eine bislang unveröffentlichte aktuelle Fassung seiner Formpolyphonie.[48] Damit legt er seinen poetischen *Modus operandi* offen, inklusive einiger zentraler Bezugsgrößen. Sie gehen alle auf seine frühe Erfahrung zurück, nach der sich Musik auf quasi unendlich vielen Ebenen ereignet. Es sind Ebenen des Hörens, des Gestaltens, des Aufführens. So beschreibt er 1999 in seiner großen Kritik gegenüber Live-Elektronik[49] eben diese vielen Schichten, die im Tun eines lebendigen Interpreten zusammenschmelzen und diesen genau dadurch von der Eindimensionalität eines maschinellen Ablaufs abheben:

> »Die Fluktuationen des Interpreten sind dadurch bedingt, dass ihn Informationen gleichzeitig auf verschiedenen Sinnesebenen erreichen. Gemeint ist natürlich das Hören, aber auch das Sehen, das Fühlen, der Geruch und der Geschmack. Ein Publikum zu fühlen, die körperlichen Vibrationen eines Instruments zu erleben, die energetischen Wellen der anderen Interpreten zu empfangen, die eigene Körperspannung auszutarieren – all das ist ebenso wichtig wie das korrekte Hören. Diese Kommunikationsflüsse sind außerdem immer offen und interagieren mit den Interpreten. Zusätzlich stehen sie unter dem Einfluss psychischer und intellektueller Faktoren und sind durch die Umgebung geprägt. Dies – und noch mehr – macht das Konzert zu einem einmaligen Erlebnis. Wie oft wirkt ein Stück, das zunächst auf der Aufnahme oder in einer mittelmäßigen Aufführung uninteressant klang, plötzlich ganz anders in einem gelungenen Konzert.«[50]

46 Z. B. in den Formelkompositionen der *Licht*-Oper; Karlheinz Stockhausen, *Licht, Die sieben Tage der Woche*, Werk Nr. 47–80, 1977–2003 Kürten (Stockhausen-Verlag).

47 Z. B. zu Karlheinz Stockhausen, *Klavierstücke I–IV*, Werk Nr. 2, Wien 1954 (Universal Edition, 12251).

48 Eine frühe Fassung ist Marco Stroppa, »Auf der Suche nach formalen Polyphonien. Zwischen Musiktheorie und Neurowissenschaft«, in: *Musik & Ästhetik* 16 (2012), H. 61, S. 30–33.

49 Vgl. auch Elena Ungeheuer u. a., »Marco Stroppas musikalische Technologie«, im vorliegenden Band, S. 96–106.

50 Stroppa, »Live electronics or … live music? Towards a critique of interaction« (s. Anm. 17), S. 143 f.: »The performer's fluctuations depend upon information arriving to several senses at once, the hearing, of course, but also the sight, the touch, sometimes even the smell and the taste. Feeling an audience, experiencing the physical vibrations of an instrument, receiving the energetic swells from other performers, mastering one's own bodily tensions are as important as hearing correctly. Furthermore, these flows of communication are constantly open and interact-

Die Kognitionsforschung, wie sie sich unter dem Einfluss von neuen Entwicklungen in der Informatik seit den 1980er Jahren entwickelt hat, öffnete Stroppa Wege, diese Erfahrung zu reflektieren und zu verstehen. Er zeigte sich in Paris fasziniert von den Erkenntnissen Jean-Pierre Changeuxs, die dieser 1983 unter dem Titel *L'Homme neuronal* publizierte.[51] Dieser Buchtitel weckt nicht zufällig Assoziationen an *L'Homme machine* von La Mettrie aus dem Jahre 1748.[52] Beide verbinden deterministische Grundeinstellungen, die eine metaphysische Begründung des Geistes nicht vorsehen.[53] Der Neurobiologe Changeux hat sich seit den 1990er Jahren in der computerbasierten Erforschung neuronaler Grundlagen des Denkens engagiert, was für Stroppa wahrscheinlich vertrautes Terrain suggerierte und somit erklären könnte, wieso er sein Credo des freien Willens durch neurobiologische Argumentationen nicht gefährdet sah. Mit Antonio Damasio[54], dessen kognitionswissenschaftliche Publikationen Stroppa in den letzten Jahren intensiv verfolgte, hat sich Stroppas Fokus schließlich in Richtung eines deterministischen Non-Determinismus verlagert.

Im 20. Jahrhundert wurden mehrere Wege beschritten, die eine kombinierte Lösung von determinierten und freien Begründungen des Geistes aufsuchten. Starke Impulse gingen von der Phänomenologie aus, die Leib-Sein, Zeitlichkeit, Raum und jegliche Art atmosphärischer Einbettung und Gefühlszustände als Bedingungen für Geistregungen betonen. Eine vergleichbare Betonung des Körpers und des Gefühls nimmt Antonio Damasio für die Neurowissenschaft vor. Damasios Hintergrund ist kybernetisch dahingehend, dass er verschiedene menschliche Regelungskreisläufe (muskulär, biochemisch, neurologisch, psychisch) hinsichtlich ihrer internen Mechanismen sowie Interaktionen untereinander, insbesondere in ihren Auswirkungen auf mentale Vorgänge, untersucht. Damasio arbeitet nachdrücklich daran, die bedeutende Rolle verschiedener Arten von Emotionen für das Denken herauszustellen.[55] Es liegt an der konsequenten Mehrschichtigkeit von Damasios

ing within the performer and are under the additional influence of other psychological, circumstantial or intellectual factors. This – and indeed much more! – is what turns each concert into a unique event. How many times a piece, which sounded uninteresting when heard in a recording or in a mediocre performance, was so metamorphosed in a concert that it would be hardly recognized as being the same music? Assimilating a real-time device to a performer simply because it starts its own sequence alone is degrading the performer's competence, asserting that a rubato or a slightly different tempo is the heart of true music is intellectually questionable and musically weak, if not a purely ideological claim.«

51 Vgl. Jean-Pierre Changeux, *L'Homme neuronal*, Paris 1983; übers. von Laurence Garey erschienen als: *Neuronal Man: The Biology of Mind*, New York 1985.

52 Vgl. Julien Offray de La Mettrie, *L'homme machine*, o. O. 1748.

53 La Mettrie teilte nicht den Dualismus von Descartes, der die *Res cogitans* von der materiellen Sphäre der *Res extensa* abkoppelt.

54 Vgl. Antonio R. Damasio, *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, übers. von Hainer Kober, München 1995; ders., *Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins*, übers. von Hainer Kober, München 2000; ders., *Der Spinoza-Effekt. Wie Gefühle unser Leben bestimmen*, übers. von Hainer Kober, München 2003.

55 Ders., *Der Spinoza-Effekt. Wie Gefühle unser Leben bestimmen* (s. Anm. 54).

Modell, dass auch quasi Undeterminiertes entstehen kann. Für komplexe Zusammenhänge sind Emergenzen als nicht eindeutig rückverfolgbare Ereignisse typisch. Emotionen stellt Damasio als komplexe Gebilde per se dar. In Damasios Forschungsthemen hat Marco Stroppa eine kognitionstheoretische Referenz gefunden, die es ihm erlaubt, seine eigenen Musik- und Kompositionserfahrungen zu spiegeln und weiter zu hinterfragen.

In seinem eigenen kognitiven Schichtenmodell sieht Stroppa durch Musik verschiedene Rezeptionsebenen aktiviert, infolge deren Verschaltung beim einzelnen Zuhörer persönliche Vorstellungen, Bilder, Wahrnehmungen entstehen. Es gibt also eine Polyphonie des Komponierens, eine Polyphonie des Aufführens und eine Polyphonie des Wahrnehmens.[56] Dass seine Idee der Formpolyphonie in Relation zu dem mehrschichtigen und räumlichen Denken Bernd Alois Zimmermanns steht, hat Oliver Wiener in Betracht gezogen.[57]

Die Zwei: Klammer zu

Ambivalenz hat eine opake Seite, die sich gut im Krimi oder im Thriller inszenieren lässt. Ambivalente Szenen erzeugen Ahnungen, legen Spuren, machen Angst. Ambivalenz hat aber auch eine bunte, spielerische Seite: Ist es so oder so? Pop-Art liebt es, dieses Spiel mit schrillen Farben in Szene zu setzen. Op-Art und Varianten der Minimal-Art lassen Klarheit in Unklarheit umkippen, indem geometrische Formen so zueinander positioniert sind, dass sie sich gegenseitig von ihrem Sockel der Eindeutigkeit zu stoßen scheinen. Informelle Kunst löst unter strikter Vermeidung von Geometrie und Abstraktion die klaren Formen auf. Wo Ambivalenz in der Kunst vom Stilmittel zur Botschaft avancierte, hat sich der kunstästhetische Fokus weg von der Darstellung hin zur Wahrnehmung verlagert. Wir befinden uns im thematischen Zentrum der Postmoderne, das seit den 1970er Jahren bis heute schöpferisches Interesse weckt. Umberto Eco, der Kriminologe unter den Romanciers, hatte schon zehn Jahre zuvor Ambivalenz auf die große Bühne der Kunsttheorie geholt und sie zum eigentlichen Nerv des Ästhetischen ernannt.[58] Mit seinem Programm konzeptueller Offenheit bereitet der Semiotiker die Leserorientierung besagter Rezeptionsästhetik vor. Eco geht es allerdings dezidiert um eine produktive Dynamik, um die offene Form. Die Interpretations- und auch die

56 Vgl. auch Marco Stroppa, »Komponieren multipler Formen«, im vorliegenden Band, S. 86–95.

57 Vgl. Oliver Wiener, »Weltwissen Windstille. Zimmermann-Spuren im Komponieren der Gegenwart«, in: *Welt – Zeit – Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann*, hrsg. von Oliver Korte, Hildesheim u. a. 2018 (= *Schriften der Musikhochschule Lübeck*, Bd. 2), S. 220–222.

58 Umberto Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Mailand 1962.

Entscheidungsfreiheit der Rezipienten ist dann im besten Fall in die Faktur der Kunst eingelassen; das Auditorium kann also Beschlussfreiheit über das Ende einer Aufführung erhalten.[59] Der die Kunst- und Musikgeschichte kennzeichnenden Tendenz zur Auflösung des geschlossenen Werks gab Eco damit einen entscheidenden Impuls.

In *élet … fogytiglan. dialogo immaginario fra un poeta e un filosofo* (1997) für 15 Instrumentalisten beispielsweise hat auch Stroppa ein Offenes im Sinne eines modularen Werks geschaffen, bei dem die Interpreten über die Wahl und die Anordnung kompositorisch definierter Module entscheiden. Publikumsbeteiligung war und ist für Marco Stroppa allerdings explizit keine Option.[60] Insgesamt drängt es sich nicht auf, ihn als Postmodernen zu sehen, obwohl eine solche Zuordnung zeitlich stimmig wirkt. In der Tat erwähnt Stroppa immer wieder die Vexierbilder, die sich auch in die Op-Art eingeschrieben haben, aber dies geschieht im Jargon der Wahrnehmungspsychologie eines Stephen McAdams. Als Erklärung verweist Stroppa entsprechend auf kognitionswissenschaftliche Lehrsätze. Eine stabile Wahrnehmung wird demnach durch ein gleichermaßen ausreichendes wie kohärentes Informationsangebot gewährleistet. Ein zu großes Informationsangebot wird als Geräusch wahrgenommen. Ein ausreichend großes, aber teilweise nicht kohärentes Informationsangebot erzeugt die Wahrnehmung von Ambiguität.[61]

Es wäre allerdings missverständlich (und an dieser Stelle wird Stroppas Argumentation in Richtung weiterer kognitionspsychologischer Erkenntnisse ergänzt), wenn besagte Gleichungen den Eindruck hinterließen, ein nicht zusammenhängendes Informationsangebot würde die menschlichen Bemühungen um eine Verstehensleistung abbrechen lassen. Die Wahrnehmung ist in jedem Moment auf eine Interpretation ausgerichtet, um auf diese Weise ihren Beitrag für die Handlungs- und Reaktionsfähigkeit eines Organismus zu leisten.[62] Ambiguität bedeutet konkret einen ständigen Wahrnehmungswechsel zwischen alternativen Interpretationsmöglichkeiten, die das Wahrnehmungssystem aktiv aufsucht. An diesem Wechsel, der in den Vexierbildern daran festzumachen ist, dass man die eine Interpretation nie lange festhalten kann, sondern dauernd in die andere hinüberspringt, ist auch die physiologische Ermüdung der Nervenzellen beteiligt: Ein Interpretationswechsel erlaubt es dem Körper, andere und unverbrauchte Nervenzellen zu aktivieren. Jedes dieser Informationsangebote, die eine Interpretation aufdrängen, trägt ein relevantes Potenzial an Zusammenhangsbildung in sich. Die Kohärenz selbst ist

59 Z. B. bei Henri Pousseur, *Votre Faust*, Wien 1969 (Universal Edition, 17481).

60 Vgl. »Entrevista a Marco Stroppa« (s. Anm. 15).

61 Vgl. Stephen McAdams, »The auditory image: A metaphor for musical and psychological research on auditory organization«, in: *Cognitive Processes in the Perception of Art*, hrsg. von W. Ray Crozier und Antony J. Chapman, Amsterdam – New York – Oxford 1984 (= *Advances in Psychology*, Bd. 19), S. 289–323.

62 Vgl. John Robert Anderson, *Kognitive Psychologie*, 7., erweiterte u. überarbeitete Ausgabe, übers. von Katharina Neuser von Oettingen, Guido Plata und Eckehart Lorenz, hrsg. von Joachim Funke, Berlin – Heidelberg 2013.

somit gleichermaßen ein Ergebnis der im Verbund angebotenen Informationsqualitäten wie der synthetischen Leistung des Wahrnehmungssystems. Vor diesem wahrnehmungspsychologischen Hintergrund wird deutlich, dass Phänomene von Ambiguität in Stroppas poiëtischer Architektur auf der Ebene der Grundprinzipien in der Säule der Generativität angelegt sind. Ambiguität ist ein wesentlicher Aspekt der Vorgänge in der Verschränkung von kognitiver und perzeptiver Synthese.

Hinsichtlich Stroppas kompositorischen Vorbereitens von Formen, die sich als Syntheseleistung erst im Kopf des Hörers ereignen – er spricht von »cognitive pointers« und »cognitive forms«[63] –, bietet sich ein Vergleich zu den virtuellen Rhythmen an, die György Ligeti in Anlehnung an afrikanische Amadinda-Traditionen[64] in seinen Klavierstücken avisiert. Virtuelle Rhythmen ergeben sich aus der Überlagerung von einzelnen Rhythmen erst im synthetischen Wahrnehmungsvollzug. Doch der ästhetisch-theoretische Zusammenhang erscheint bei Stroppa und bei Ligeti zu verschieden, um dieser Ähnlichkeit sinnvollerweise weiter nachzugehen.

Von Stroppas Verehrung gegenüber György Kurtág legen etliche Kommentare und seine Komposition *Hommage à Gy. K.* (2003), für Klarinette, Viola und Klavier Zeugnis ab.[65] Diese folgt dem aphoristischen Stil Kurtágs, woraus nicht nur eine rabiate Kürze der Sätze des Werks resultiert, sondern bei der sich trotz oder gerade wegen der weiterhin deutlichen Charakteristik der musikalischen Elemente insgesamt ein schwebender Zustand der Andeutung einstellt. Diese Art von musikalischer Miniatur kommt allerdings nicht dem frühromantischen Konzept des Fragments als einem aus einem Ganzen herausgebrochenen Teilstück gleich. Vielmehr ist es die Miniatur der höchsten Verdichtung, die nicht von einer ausgedehnten Narrativität untermauert wird und damit einer Absicherung entbehrt. An Anton Webern zu denken erscheint sinnvoll. Von hier aus lässt sich durchaus ein Zusammenhang zum kompositorischen Prinzip von Ambivalenz als einem ausgewiesenen Angebot der unterschiedlichen Deutbarkeit konstruieren.

Mit Kurtág und Stockhausen als Bezugsgrößen werden der weite Ambitus und die polyvalente Anlage von Stroppas Gestaltungsinteressen deutlich. Musikimmanent setzt er sich damit über Diskurse hinweg, die versuchen, den Intuitiven gegen den Planenden auszuspielen. Genauso ambivalent muss offenbar die Antwort auf die Frage nach der Rolle von Ambivalenz für Stroppas

63 Diese Begriffe tauchen bis dato v. a. in Stroppas mündlichen Ausführungen auf, eine schriftliche Ausführung ist in Arbeit.

64 Vgl. z. B. Martin Scherzinger, »György Ligeti and the Aka Pygmies Project«, in: *Contemporary Music Review* 25 (2006), H. 3, S. 227–262.

65 »*Hommage à Gy. K.* ist ein Tribut an den größten lebenden ungarischen Komponisten: Seine Kurse zur Kammermusik, an denen ich teilgenommen habe, bleiben unvergessliche Musiklektionen, von außergewöhnlicher Intensität und Originalität.«, übersetzt aus: Marco Stroppa, Vorwort zu *Hommage à Gy. K.*, Mailand 2008 (Ricordi, 139241), S. VI: »*Hommage à Gy. K.* è un tributo al più grande compositore ungherese vivente: i suoi corsi di musica da camera cui ho assisto restano indimenticabili lezioni di musica, d'intensità ed originalità straordinarie.«

Œuvre als solche ausgehen. Stellt Ambivalenz sein übergreifendes poiëtisches Bezugssystem dar? Das klingt kontradiktorisch genug, um sich Marco Stroppas Freude an dieser Formulierung vorzustellen. Angesichts der zahlreichen Bezugnahmen auf stabile Werte wie Gattung, Proportionslehren, Dramaturgie kann dies aber architektonisch nur funktionieren, wenn man von einem maximal hohen Beobachtungspunkt aus in der Zweiheit von Ambivalentem und Stabilem ebenfalls eine Ambivalenz, also eine Meta-Ambivalenz, erkennt.

Outro: Mehr als ein persönliches Nachwort

Den kreativen Kosmos von verstorbenen Künstlern im Kontext einer Publikation nachzuvollziehen, stellt in mancherlei Hinsicht eine andere Herausforderung dar, als es im Falle von Künstlern gegeben ist, mit denen man die Gegenwart teilt. Erhält man für den geschichtlichen Rückblick vielleicht zu wenig Zugang zu Informationen, findet im gemeinsamen Zeitgeschehen unter Umständen eine Überladung mit Texten, mündlichen Aussagen und eine semantische Fülle persönlicher Begegnungen statt. Wer aber filtert diese Information für eine Publikation? Ich habe mir seit Langem auferlegt, wo es realisierbar ist, das Gespräch mit den Künstlern zu suchen, dabei allerdings einen gewissen Typus von Fragen auszusparen. Es sind Fragen, die nicht auf einzelne Daten und nachweisbare Angaben abzielen, sondern mithilfe derer bestimmte Schlussfolgerungen aufseiten des Künstlers provoziert werden, die man gerne hören möchte. Problematisch ist dabei der implizite Teufelskreis zwischen verdeckter Projektion qua Frage und erhaltener Spiegelung qua Antwort. In diesem Sinne entspringt die Darstellung der poiëtischen Architektur als einem Gebilde, das gleichermaßen von Konsequenz wie von inneren Antinomien gekennzeichnet ist, meiner persönlichen Wahrnehmung, für die es nicht relevant war, ob der Komponist sie teilt.

Post scriptum ereignete sich ein Fund, der einen Schlüssel anbot, das Verhältnis von Konsequenz und Widersprüchlichkeit aus einer bislang nicht angestrebten biografischen Perspektive aus zu verstehen.[66] Auf den ersten Blick geht es um eine unspektakuläre Rückschau Stroppas auf seine ersten Studienjahre. Das Besondere sind die in Stroppas Erzählung mitgelieferten Hinweise zu seinen mentalen Orientierungen und zu seinem Umgang mit demjenigen, was ihm als zufälliges Glück, wie er es selbst bezeichnet, widerfuhr. Seinen Worten nach war er zu Beginn des Studiums in einer fragilen Verfassung, denn sein Profil als Pianist war nicht so stark entwickelt, wie er es bei den meisten Kommilitonen schon zu Studiumsbeginn feststellen konnte. Nach

66 »CONTEMPORANEA 2014 – Marco Stroppa – Florian Hoelscher«, Interview mit Marco Stroppa und Marco Maria Tosolini, Radiomitschnitt (Taukay Webradio) des Konzerts *Dialoghi e Suoni* im Rahmen des *Festival di Nuova Musica*, 12.10.2014, Udine, hochgeladen am 30.12.2014: https://www.youtube.com/watch?v=iQnEX-h7jlE [letzter Zugriff: 15.4.2019].

einiger Zeit erkannte er auch, dass sein Interesse an der Interpretation von Musik geringer ausgeprägt war als sein Interesse an den Kompositionen selbst. Im Zuge eines sich anschließenden mehrjährigen Erlernens musiktheoretischer Propädeutika fand er dann seine Bodenhaftung in der alten, der klassischen und der romantischen Musik. Stroppa folgte dem Rat, der ihm in Verona gegeben wurde, den Wechsel ans Mailänder Konservatorium zu wagen, wo Renato Dionisi, Professor für Tonsatz, ihm bekannte Werke abendländischer Meister aus kompositionstheoretischer Perspektive nahebrachte. Azio Corghi war der Professor, der ihn in Mailand an zeitgenössische Musik heranführte. Für jene Zeit kann man sich vorstellen, dass der junge Stroppa seiner Musikalität mehr und mehr als kreativen Impuls habhaft werden konnte, allerdings noch ohne handwerklich über ein passendes Ausdrucksmedium zu verfügen, nachdem das Klavierspielen vollends ausgeschieden war. Es ist unschwer vorstellbar, dass aus dieser Spannung zwischen dem Drang nach Neuem und dem breit in ihm angelegten Alten eine neue Fragilität entstand. In den 1970er Jahren war es für die kompositorische Jugend nicht mehr ohne Weiteres möglich, traditionell weiter zu komponieren. Was als Neue Musik bekannt war, galt als hoch experimentell oder gar chaotisch. Wäre Stroppa in Anbetracht seiner soliden Einbindung in die Musiktradition überhaupt zu diesem Zeitpunkt offen gewesen dafür, ganz in eine neue Musikwelt einzutauchen?

Stroppas Begegnung mit Alvise Vidolin scheint die Wende zu eigenem kompositorischen Tun bedeutet zu haben. Vidolin gilt als handfester Pionier der Computermusik und als weit geschätzter Lehrer, der Generationen von Komponisten geprägt hat. Sein Centro di Sonologia Computazionale in Padua zählt zu den ersten europäischen Studios, die elektronische Musik mit Computer erzeugten. Alle seine Studierenden mussten bekannte elektronische Werke, die mit analogen Mitteln produziert worden waren (z. B. *Studie I* [1953] und *Studie II* [1954] von Stockhausen), nachprogrammieren: Re-Synthese als erzieherisches Verfahren! Vidolin lehrte Akustik, Programmiersprachen (v. a. Lisp) und Klangsynthese (z. B. mittels *Csound*). Vidolin vermittelte auch die anspruchsvolle Toningenieurskunst, elektronische Werke zur Aufführung zu bringen.

Was Stroppa bei Vidolin lernen konnte, war, in den Computern große und damals noch grobe Maschinen zu sehen, denen ein Komponist beibringen sollte, seine Vorstellungen umzusetzen. Daraus resultiert, dass die kompositorischen Vorstellungen als deutliche und trennscharfe Programmieranweisungen zu formulieren sind. Stroppa nahm die Herausforderung an. In diesem Setting bestand nun die Chance, Fragilität durch Maîtrise zu ersetzen. Es ging um ein dreifaches Versprechen von Befreiung, Sicherheit und Bewahrung der bereits erworbenen traditionellen Musikwerte. Ein wichtiger Anreiz könnte genau darin bestanden haben, dass das Medium, das es zu beherrschen galt, dumm war und konstitutionell versprach, immer dumm zu bleiben. Stroppas Computer tun nur 1 : 1, was er ihnen vorschreibt. Das hat zur Voraussetzung,

dass er sich von Anfang an ausführlich Rechenschaft über das eigene Denken und Tun, über die musikalischen Kategorien und die Logik der Zusammenhänge ablegte. Dieser eigentlich banale Zusammenhang hat für die damals schrankgroßen Computer, die für das Berechnen Tage und Nächte brauchten und deren Ressourcenverbrauch wie Fehlerquoten eklatant waren, eine große Brisanz.[67] Stellt man sich diese Startsituation als Basiserfahrung eines jungen Komponisten vor, so wird deutlich, wieso Stroppa später als Komponist hinsichtlich der Erzeugung von Musik (Säule 1) das Grundprinzip der Synthese und den freien, nicht durch die Beschränkung von Maschinen kompromittierbaren künstlerischen Willen hochhält. Auch wird deutlich, wieso es ihm unhintergehbar erscheint, dass die meisten kompositorischen Optionen auf der Ebene symbolischer Programmierung vorzusehen sind. Erst in der Eigenverantwortung kann er das dreifache Versprechen eingelöst sehen: Befreiung, Sicherheit und Bewahrung.

In Stroppas autobiografischer Erzählung bildet sich die Suche ab nach der Koexistenz eines organischen Fluidums abendländischer Musiktraditionen, Expertise und Kontrolle, Berechenbarkeit und Formen der Beherrschung. Anthropologisch formuliert geht es um die Transition zwischen Innen und Außen. Stroppa reflektiert das Verhältnis dieser beiden Bereiche, wenn er sich selbst als Träger eines »pensée sensible« und eines »pensée formelle« zweiteilt.

> »Meines Erachtens besteht heute ein Bedarf, sich mit der Natur künstlerischer Gedanken zu befassen, mit ihrer Fühlbarkeit, ihrem Ausdruckswillen, ihrem kommunikativen Wesen. Es wäre wichtig von dem Klischee wegzukommen, künstlerische Gedanken artikulierten sich eigentlich nur als ein bloßes Abreagieren letztlich undefinierbarer Emotionen. Der künstlerische Gedanke trägt zwei Dimensionen in sich: den Diskurs über den Gedanken und den künstlerischen Gedanken an sich. Letzteren nenne ich ›la pensée sensible‹, den fühlbaren, mit den Sinnen verbundenen, feinfühlenden, den sensiblen Gedanken. Der sensible Gedanke manifestiert sich in Strukturen, Bildern, in diversen Elementen. Die nicht unerhebliche Schwierigkeit besteht für die Analyse sensibler Gedanken darin, dass sie nicht unbedingt in verbaler Form präsent sind. Für Musik erscheint diese Analyse noch schwieriger, denn der künstlerisch gedachte Ton selbst ist eigentlich nur eine flüchtige Luftbewegung, deren Details kaum zu fixieren sind wie bei einem Bild. (…) Im Prozess künstlerischen Gestaltens ist es oftmals wichtig, den sensiblen Gedanken zu formalisieren. Das ist ein wichtiger Schritt noch vor der konkreten Realisierung des Werks. Ich erkläre mir diesen Vorgang selbst entlang einer

67 Was nicht bedeutet, dass das Problem heute nicht ebenso gegeben wäre und dass gerade aus der Nicht-Anschaulichkeit der Implikationen von Computerarbeit umso größere Schwierigkeiten resultieren können.

> persönlichen Theorie: Das Potential zur Intuition ist bei jedem begrenzt. Jedes Mal, wenn ein Künstler einen intuitiven Prozess formalisiert, entreißt er ihn seiner intuitiven Sphäre, die sich dadurch von einer Aufgabe befreit sieht, und sich neuen Interessen zuwenden kann. Mit diesem Schritt der Formalisierung wird ein Diskurs innerhalb des künstlerischen Prozesses möglich ebenso wie ein Diskurs nach außen. Der Diskurs mit anderen gelingt allerdings erst, wenn sich der Komponist in seiner Formalisierung an gängige Modelle und Formulierungen respektive Formalisierungen anpasst.«[68]

Der Wechsel zwischen vorsprachlichen und logischen Seinszuständen mag anthropologisch als Grunderfahrung gelten. Das impliziert nicht, dass er sich problemlos, verlustfrei und ohne eigene Bedeutungspotenziale zu generieren vollzieht. Auf der operativen Ebene des Kunstschaffens bildet der Wechsel vom Innen zum Außen auch eine Quelle für Polyvalenzerfahrungen, die sich etwa in der unvermittelbaren Dualität zweier Seinszustände dramatisch zuspitzen können. Indem die potenzielle Crux unauflösbarer Widersprüche sich als poiëtisches Konstituens offenbart, können sich die eingangs antizipierten Fragezeichen auflösen und den Blick freimachen für ein spannungsvolles und spannendes künstlerisches Gebilde.

68 Elena Ungeheuer, »Marco Stroppa über künstlerische Forschung, sensible Gedanken und Wissenschaftliches beim Komponieren«, in: *Klangforschung in Musik*, Bd. 1, hrsg. von Elena Ungeheuer und Oliver Wiener, Heidelberg – Berlin 2012, S. 25 f., Übersetzung und Zusammenfassung der Antworten Stroppas aus: Jehanne Dautrey, »Pensée conceptuelle pensée sensible en musique. Entretien Marco Stroppa, Cyril Béros, Jehanne Dautrey et Nicolas Donin«, in: *La recherche en art(s)*, hrsg. von Jehanne Dautrey, Paris 2010, S. 165–188.

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

Claude Debussy
(1/2) 2. Aufl., 144 Seiten
ISBN 978-3-921402-56-6

Mozart
Ist die Zauberflöte ein Machwerk?
(3) – vergriffen –

Alban Berg
Kammermusik I
(4) 2. Aufl., 76 Seiten
ISBN 978-3-88377-069-7

Richard Wagner
Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?
(5) 3. Aufl., 112 Seiten
ISBN 978-3-921402-67-2

Edgard Varèse
Rückblick auf die Zukunft
(6) 2. Aufl., 130 Seiten
ISBN 978-3-88377-150-2

Leoš Janáček
(7) 2. Aufl., 156 Seiten
ISBN 978-3-86916-387-1

Beethoven
Das Problem der Interpretation
(8) – vergriffen –

Alban Berg
Kammermusik II
(9) 2. Aufl., 104 Seiten
ISBN 978-3-88377-015-4

Giuseppe Verdi
(10) 2. Aufl., 127 Seiten
ISBN 978-3-88377-661-3

Erik Satie
(11) 3. Aufl., 119 Seiten
ISBN 978-3-86916-388-8

Franz Liszt
(12) 127 Seiten
ISBN 978-3-88377-047-5

Jacques Offenbach
(13) 115 Seiten
ISBN 978-3-88377-048-2

Felix Mendelssohn Bartholdy
(14/15) 176 Seiten
ISBN 978-3-88377-055-0

Dieter Schnebel
(16) 138 Seiten
ISBN 978-3-88377-056-7

J.S. Bach
Das spekulative Spätwerk
(17/18) 2. Aufl., 132 Seiten
ISBN 978-3-88377-057-4

Karlheinz Stockhausen
… wie die Zeit verging …
(19) 96 Seiten
ISBN 978-3-88377-084-0

Luigi Nono
(20) 128 Seiten
ISBN 978-3-88377-072-7

Modest Musorgskij
Aspekte des Opernwerks
(21) 110 Seiten
ISBN 978-3-88377-093-2

Béla Bartók
(22) 153 Seiten
ISBN 978-3-88377-088-8

Anton Bruckner
(23/24) 163 Seiten
ISBN 978-3-88377-100-7

Richard Wagner
Parsifal
(25) – vergriffen –

Josquin des Prés
(26/27) 143 Seiten
ISBN 978-3-88377-130-4

Olivier Messiaen
(28) – vergriffen –

Rudolf Kolisch
Zur Theorie der Aufführung
(29/30) 130 Seiten
ISBN 978-3-88377-133-5

Giacinto Scelsi
(31) 2. Aufl., 143 Seiten
ISBN 978-3-86916-389-5

Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten
(32/33) 190 Seiten
ISBN 978-3-88377-149-6

Igor Strawinsky
(34/35) 136 Seiten
ISBN 978-3-88377-137-3

Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen
(36) 118 Seiten
ISBN 978-3-88377-170-0

Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten
II
(37/38) 182 Seiten
ISBN 978-3-88377-171-7

Ernst Křenek
(39/40) 176 Seiten
ISBN 978-3-88377-185-4

Joseph Haydn
(41) 97 Seiten
ISBN 978-3-88377-186-1

J.S. Bach
»Goldberg-Variationen«
(42) 106 Seiten
ISBN 978-3-88377-197-7

Franco Evangelisti
(43/44) 173 Seiten
ISBN 978-3-88377-212-7

Fryderyk Chopin
(45) 108 Seiten
ISBN 978-3-88377-198-4

Vincenzo Bellini
(46) 120 Seiten
ISBN 978-3-88377-213-4

Domenico Scarlatti
(47) 121 Seiten
ISBN 978-3-88377-229-5

Morton Feldman
(48/49) – vergriffen –

Johann Sebastian Bach
Die Passionen
(50/51) 139 Seiten
ISBN 978-3-88377-238-7

Carl Maria von Weber
(52) 85 Seiten
ISBN 978-3-88377-240-0

György Ligeti
(53) – vergriffen –

Iannis Xenakis
(54/55) – vergriffen –

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

Ludwig van Beethoven
Analecta Varia
(56) 112 Seiten
ISBN 978-3-88377-268-4

Richard Wagner
Tristan und Isolde
(57/58) 153 Seiten
ISBN 978-3-88377-269-1

Richard Wagner
Zwischen Beethoven und Schönberg
(59) 114 Seiten
ISBN 978-3-88377-280-6

Guillaume Dufay
(60) 118 Seiten
ISBN 978-3-88377-281-3

Helmut Lachenmann
(61/62) – vergriffen –

Theodor W. Adorno
Der Komponist
(63/64) 146 Seiten
ISBN 978-3-88377-310-0

Aimez-vous Brahms
»the progressive«?
(65) 85 Seiten
ISBN 978-3-88377-311-7

Gottfried Michael Koenig
(66) 108 Seiten
ISBN 978-3-88377-352-0

Beethoven
Formale Strategien der späten Quartette
(67/68) 179 Seiten
ISBN 978-3-88377-361-2

Henri Pousseur
(69) 97 Seiten
ISBN 978-3-88377-376-6

Johannes Brahms
Die Zweite Symphonie
(70) 123 Seiten
ISBN 978-3-88377-377-3

Witold Lutosławski
(71/72/73) 223 Seiten
ISBN 978-3-88377-384-1

Musik und Traum
(74) 121 Seiten
ISBN 978-3-88377-396-4

Hugo Wolf
(75) 139 Seiten
ISBN 978-3-88377-411-4

Rudolf Kolisch
Tempo und Charakter in Beethovens Musik
(76/77) – vergriffen –

José Luis de Delás
(78) 116 Seiten
ISBN 978-3-88377-431-2

Bach gegen seine Interpreten verteidigt
(79/80) – vergriffen –

Autoren-Musik
Sprache im Grenzbereich der Künste
(81) 114 Seiten
ISBN 978-3-88377-448-0

Jean Barraqué
(82) 113 Seiten
ISBN 978-3-88377-449-7

Claudio Monteverdi
Vom Madrigal zur Monodie
(83/84) 186 Seiten
ISBN 978-3-88377-450-3

Erich Itor Kahn
(85) 111 Seiten
ISBN 978-3-88377-481-7

Palestrina
Zwischen Démontage und Rettung
(86) 83 Seiten
ISBN 978-3-88377-482-4

Johann Sebastian Bach
Der Choralsatz als musikalisches Kunstwerk
(87) 112 Seiten
ISBN 978-3-88377-494-7

Claudio Monteverdi
Um die Geburt der Oper
(88) 111 Seiten
ISBN 978-3-88377-495-4

Pierre Boulez
(89/90) 170 Seiten
ISBN 978-3-88377-506-7

Gustav Mahler
Der unbekannte Bekannte
(91) 116 Seiten
ISBN 978-3-88377-521-0

Alexander Zemlinsky
Der König Kandaules
(92/93/94) 259 Seiten
ISBN 978-3-88377-546-3

Schumann und Eichendorff
(95) 89 Seiten
ISBN 978-3-88377-522-7

Pierre Boulez II
(96) 97 Seiten
ISBN 978-3-88377-558-6

Franz Schubert
»Todesmusik«
(97/98) 194 Seiten
ISBN 978-3-88377-572-2

W. A. Mozart
Innovation und Praxis
Zum Quintett KV 452
(99) 126 Seiten
ISBN 978-3-88377-578-4

Was heißt Fortschritt?
(100) 157 Seiten
ISBN 978-3-88377-579-1

Kurt Weill
Die frühen Jahre 1916–1928
(101/102) 171 Seiten
ISBN 978-3-88377-590-6

Hans Rott
Der Begründer der neuen Symphonie
(103/104) 173 Seiten
ISBN 978-3-88377-608-8

Giovanni Gabrieli
Quantus vir
(105) 125 Seiten
ISBN 978-3-88377-618-7

Gustav Mahler
Durchgesetzt?
(106) 122 Seiten
ISBN 978-3-88377-619-4

Perotinus Magnus
(107) 109 Seiten
ISBN 978-3-88377-629-3

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

Hector Berlioz
Autopsie des Künstlers
(108) 128 Seiten
ISBN 978-3-88377-630-9

Isang Yun
Die fünf Symphonien
(109/110) 174 Seiten
ISBN 978-3-88377-644-6

Hans G Helms
Musik zwischen Geschäft
und Unwahrheit
(111) 150 Seiten
ISBN 978-3-88377-659-0

Schönberg und der
Sprechgesang
(112/113) 186 Seiten
ISBN 978-3-88377-660-6

Franz Schubert
Das Zeitmaß in seinem
Klavierwerk
(114) 140 Seiten
ISBN 978-3-88377-673-6

Max Reger
Zum Orgelwerk
(115) 82 Seiten
ISBN 978-3-88377-700-9

Haydns Streichquartette
Eine moderne Gattung
(116) 85 Seiten
ISBN 978-3-88377-701-6

Arnold Schönbergs
»Berliner Schule«
(117/118) 178 Seiten
ISBN 978-3-88377-715-3

J.S. Bach
Was heißt »Klang=Rede«?
(119) 138 Seiten
ISBN 978-3-88377-731-3

Bruckners Neunte
im Fegefeuer der Rezeption
(120/121/122) 245 Seiten
ISBN 978-3-88377-738-2

Charles Ives
(123) 130 Seiten
ISBN 978-3-88377-760-3

Mauricio Kagel
(124) 111 Seiten
ISBN 978-3-88377-761-0

Der späte Hindemith
(125/126) 187 Seiten
ISBN 978-3-88377-781-8

Edvard Grieg
(127) 147 Seiten
ISBN 978-3-88377-783-2

Luciano Berio
(128) 116 Seiten
ISBN 978-3-88377-784-9

Richard Strauss
Der griechische Germane
(129/130) 146 Seiten
ISBN 978-3-88377-809-9

Händel unter Deutschen
(131) 114 Seiten
ISBN 978-3-88377-829-7

Hans Werner Henze
Musik und Sprache
(132) 128 Seiten
ISBN 978-3-88377-830-3

Im weißen Rössl
Zwischen Kunst
und Kommerz
(133/134) 192 Seiten
ISBN 978-3-88377-841-9

Arthur Honegger
(135) 122 Seiten
ISBN 978-3-88377-855-6

Gustav Mahler: Lieder
(136) 120 Seiten
ISBN 978-3-88377-856-3

Klaus Huber
(137/138) 181 Seiten
ISBN 978-3-88377-888-4

Aribert Reimann
(139) 125 Seiten
ISBN 978-3-88377-917-1

Brian Ferneyhough
(140) 110 Seiten
ISBN 978-3-88377-918-8

Frederick Delius
(141/142) 207 Seiten
ISBN 978-3-88377-952-2

Galina Ustwolskaja
(143) 98 Seiten
ISBN 978-3-88377-999-7

Wilhelm Killmayer
(144/145) 167 Seiten
ISBN 978-3-86916-000-9

Helmut Lachenmann
(146) 124 Seiten
ISBN 978-3-86916-016-0

Karl Amadeus Hartmann
Simplicius Simplicissimus
(147) 138 Seiten
ISBN 978-3-86916-055-9

Heinrich Isaac
(148/149) 178 Seiten
ISBN 978-3-86916-056-6

Stefan Wolpe I
(150) 129 Seiten
ISBN 978-3-86916-087-0

Arthur Sullivan
(151) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-103-7

Stefan Wolpe II
(152/153) 194 Seiten
ISBN 978-3-86916-104-4

Maurice Ravel
(154) 129 Seiten
ISBN 978-3-86916-156-3

Mathias Spahlinger
(155) 142 Seiten
ISBN 978-3-86916-174-7

Paul Dukas
(156/157) 189 Seiten
ISBN 978-3-86916-175-4

Luigi Dallapiccola
(158) 123 Seiten
ISBN 978-3-86916-216-4

Edward Elgar
(159) 130 Seiten
ISBN 978-3-86916-236-2

Adriana Hölszky
(160/161) 188 Seiten
ISBN 978-3-86916-237-9

Allan Pettersson
(162) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-275-1

Albéric Magnard
(163) 129 Seiten
ISBN 978-3-86916-331-4

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

Luca Lombardi
(164/165) 193 Seiten
ISBN 978-3-86916-332-1

Jörg Widmann
(166) 99 Seiten
ISBN 978-3-86916-355-0

Mark Andre
(167) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-393-2

Nicolaus A. Huber
(168/169) 187 Seiten
ISBN 978-3-86916-394-9

Benjamin Britten
(170) 143 Seiten
ISBN 978-3-86916-422-9

Ludwig van Beethoven
»Diabelli-Variationen«
(171) 113 Seiten
ISBN 978-3-86916-488-5

Beat Furrer
(172/173) 158 Seiten
ISBN 978-3-86916-489-2

Antonín Dvořák
(174) 134 Seiten
ISBN 978-3-86916-503-5

Enno Poppe
(175) 141 Seiten
ISBN 978-3-86916-561-5

Gérard Grisey
(176/177) 162 Seiten
ISBN 978-3-86916-562-2

Charles Valentin Alkan
(178) 135 Seiten
ISBN 978-3-86916-600-1

Heiner Goebbels
(179) 108 Seiten
ISBN 978-3-86916-649-0

Alvin Lucier
(180/181) 202 Seiten
ISBN 978-3-86916-650-6

Rolf Riehm
(182) 118 Seiten
ISBN 978-3-86916-708-4

Klaus Ospald
(183) 101 Seiten
ISBN 978-3-86916-743-5

Jürg Baur
(184/185) 153 Seiten
ISBN 978-3-86916-747-3

Marco Stroppa
(186) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-819-7

Sonderbände

Alban Berg, Wozzeck
306 Seiten
ISBN 978-3-88377-214-1

Walter Braunfels
203 Seiten
ISBN 978-3-86916-356-7

John Cage I
2. Aufl., 162 Seiten
ISBN 978-3-88377-296-7

John Cage II
2. Aufl., 361 Seiten
ISBN 978-3-88377-315-5

Darmstadt-Dokumente I
363 Seiten
ISBN 978-3-88377-487-9

Hanns Eisler
Angewandte Musik
223 Seiten
ISBN 978-3-86916-217-1

Geschichte der
Musik als Gegenwart.
Hans Heinrich Eggebrecht
und Mathias Spahlinger
im Gespräch
141 Seiten
ISBN 978-3-88377-655-2

Klangkunst
199 Seiten
ISBN 978-3-88377-953-9

Gustav Mahler
362 Seiten
ISBN 978-3-88377-241-7

Bohuslav Martinů
160 Seiten
ISBN 978-3-86916-017-7

Mozart
Die Da Ponte-Opern
360 Seiten
ISBN 978-3-88377-397-1

Isabel Mundry
197 Seiten
ISBN 978-3-86916-157-0

Die Musik – eine Kunst
des Imaginären?
230 Seiten
ISBN 978-3-86916-504-2

Musik der anderen Tradition
Mikrotonale Tonwelten
297 Seiten
ISBN 978-3-88377-702-3

Musikphilosophie
213 Seiten
ISBN 978-3-88377-889-1

Philosophie des
Kontrapunkts
256 Seiten
ISBN 978-3-86916-088-7

Wolfgang Rihm
163 Seiten
ISBN 978-3-88377-782-5

Arnold Schönberg
– vergriffen –

Franz Schubert
305 Seiten
ISBN 978-3-88377-019-2

Robert Schumann I
346 Seiten
ISBN 978-3-88377-070-3

Robert Schumann II
390 Seiten
ISBN 978-3-88377-102-1

Der späte Schumann
223 Seiten
ISBN 978-3-88377-842-6

Telemann und die urbanen
Milieus der Aufklärung
233 Seiten
ISBN 978-3-86916-601-8

Manos Tsangaris
201 Seiten
ISBN 978-3-86916-423-6

Ralph Vaughan Williams
218 Seiten
ISBN 978-3-86916-712-1

Anton Webern I
315 Seiten
ISBN 978-3-88377-151-9

Anton Webern II
427 Seiten
ISBN 978-3-88377-187-8

Hans Zender
168 Seiten
ISBN 978-3-86916-276-8

Bernd Alois Zimmermann
183 Seiten
ISBN 978-3-88377-808-2